Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweiten Jahrganges Erste Lieferung den 15. Brachmonat 1779.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Aufgemuntert vom gütigen und nachsichtvollen Beifalle eines gelehrten Deutschlands — unterstüzt vom zahlreichen Beitritte so vieler Subscribenten — aber auch dafür danknehmigst — sezen wir unsere Betrachtungen getrost fort.

Von der Singstimme.

Jenes Instrument, von den Händen des Schöpfers selbsten gemacht — zu seinem Lobe verfertigt — aller Kunst unnachahmlich — unserm stäten Nachsinnen ewiges Muster — was ist es anders, als die Menschenstimm?

Dieß ist die sprechende Empfindung, der allmögende Pinsel.

16 23 5 G 145 41

Nicht aus troknem Mose der stummen Schilfe, nicht aus erstarrter Haut des modernden Thieres, nicht aus plumben Holze einer umgehauenen Eiche ist es gebildet — nein, die rothen Bäche beströmen es, die vom Herze quillen, das mit der Seele in beständiger Verbindung steht.

Die Bauart dieses Instrumentes ist uns noch jezo ein Geheimniß.

Eine herrliche Entdeckung, die die französische Akademie staunen machte, ist jene des Mr. Ferrein zu Paris.

Er belauschte die Spur der menschlichen Kehle, suchte die nöthigen Bestandttheile zum Laute in dem entseelten Körper, der zur Zergliederung ausgesezt war, brachte einen Blasbalg an, und siehe die Stimme, des Todten, allen denenjenigen, die ihn im Leben reden gehört hatten, äusserst kenntbar ertönte.

Hiebei äusserte sich eine eben so sichere, uns im höchsten Grade nützliche Bemerkung gewisser Saiten, die sich an der Kehle (um fremde Worte ausser dem anatomischen Hörsale zu ersparen) befinden, die er aber folgender Massen beschreibt. Er behauptete und bewies durch Versuche, daß die Verschiedenheit der Töne nicht von einer größeren oder kleineren Oefnung der Stimmrize (Glottis) sondern

Bayerische
Staatsbibliothek
München

dern von einer stärkeren oder schwächeren Spannung ihrer Lefzen herkomme, deren Ränder senigte, an Knorbel befestigte Schnüre sind, die durch die aus der Lunge gestossene Luft in schwingende Bewegungen gesezt werden, wie die Saiten einer Geige, über die man mit dem Bogen herstreichet. Er nennet daher auch diese senigen Schnüre Stimmsaiten (cordes vocales) Mem. de l'acad. des Sciences de Paris de l'an. 1741.

Dieses Instrument, das nur der Schöpfer schnizet, nur er einmal stimmet, sollte billig aufs äusserste für alle widrige Unfälle geschüzet werden. So wie die Fibern wachsen: so muß der Regierer suchen allmählich die Kräften mehr anzuspannen, den Blasbalg, d. i. die Lungenblätter nach und nach zu einer mehr andaurenden Windwage zu gewöhnen, die feine Zäsergen sorgfältig zu gebrauchen, und den harmonischen Keim — nicht entwurzeln wollen — wohl aber vermittels einer unverdrossenen Achtsamkeit helfen, aufwachsen und sich entwickeln.

Wer hat die Schöpferkraft, dieses Instrument zuzurichten, wenn es verstimmt ist?

Die traurigste Erfahrung hat uns auch selbsten hier im musikalischen Athen hievon überzeugt.

Im Kreise der berühmtesten, nicht nur Instrumentisten, sondern auch Sängern — welche unglückliche Phänomene haben sich mit den Singschülerinnen nicht eraügnet?

Eine sollte bald Diskant singen, man hielt sie an, ihre Stimm in die Höhe zu treiben; bald muste sie Alt lernen, dann wurde ihre Stimm in die finsterste Tiefe versenkt — und endlich zu beiden Fächern unbrauchbar, einem ausgezeichneten Talente, Leichtigkeit im Empfinden, Geschwindigkeit im Treffen, Fertigkeit im Accompagniren. Zum ewigen Nachtheile verließ sie die Musik, warf sich in die Arme eines geliebten, bekannten braven Dichters, und schritt zu einer andern Harmonie über.

Die andere wurde durch einen unbehutsamen Trieb einer ohnehin schon hohen Stimme mißhandelt. Der Lehrmeister sah nicht genau auf die Schläfadern, ob sie durch den Zwang auflaufen musten. Er beobachtete noch weniger den Hals, ob dessen Eindrückung und gewaltsame Kröpfung den Ton herauszwicke. Sie sollte die Nachtigallen mit ihrer Kehle abformen; sind wir doch allen Vögeln beneidungswerth! Was geschah endlich, das große Genie muste die Singschul unterbrechen, alle Hofnung zu einer dauerhaften Brustſtimm aufgeben; denn sie brach Blut. Eine Ruh von einem

hal-

den Jahre, der muntere Geist, die feurige Einbildungskraft gaben ihr vorige Kräfte: auf eigenen Tafeln schwimmend, unterstüzet von der Begleitung ihrer in der musikalischen Genealogie stiftsmäsigen Ahnen wurde sie eine Sängerin, die in Norden und Süden bekannt ist, wenn auch wir ihren Namen verschweigen.

Die dritte, die einen seltenen Umfang von hohen und tiefen Tönen, deren noch selteneren Gleichheit hatte, befriedigte sich nicht mit den höchsten Tönen des Claviers — Troz der Octavin stieß sie mit unglaublicher Fertigkeit noch ein d heraus, das wir mit vier Strichen bezeichnen müssen. Diese verband einen unermüdeten Fleiß mit der solidesten Aufführung, verließ aber den wahren Weg der Singschule, verschwendete die Zeit mit den unnüzen Solfeggien, übte die Kehle mit Miriaden von vielfach geschwänzten Noten, und verlor die Brusttöne — sie singt gelehrt, oder künstlich — bringt die deutlichsten überraschenden Läufe mit einer seltnen Leichtigkeit hervor, allein die Töne der Bruststimm harmoniren mit diesem Vorzuge nicht. Man muß bedauren, das Mannigfaltige im hohen Grade dort zu entdecken, wo das Leichte, das Einfache vermisset wird.

Gleiches Schicksal erfuhr auch jene, wovon in der Stimmbildungskunst 19 §. 37 S. Meldung geschieht.

Hier war obige Frage passend: wer hat die Schöpferkraft dieses Instrument zuzurichten, wenn es verstimmt ist?

Eine praktische Antwort darauf, ohne gegen unsern Lehrmeister partheilig zu sein, erfolgte den 4ten vorigen Christmonates; denn die Mademoiselle Lang eine Contraltistin ließ im öffentlichen Concerte nicht nur mit allgemeinem Beifalle sondern zum Erstaunen der Anwesenden den in der ersten Lieferung unserer Monatschrift befindlichen Rondo aus dem E fast um sechs Töne tiefer hören: verband die Höhe mit der Tiefe, fiel in einem Halte vom Fis ins e, schlug einen runden Triller, sang mit Gefühle, sprach mit lebendiger Empfindung, schlich vom Cis durch Viertelstöne in das e, und die seltne Harmonie, einer besonderen Methode mit der ungewöhnlichen Stimme erwarb ihr die von allen gemein bestätigte Aussage, eine Neuheit vernommen zu haben.

Diese Probe ist überzeugend, wenn anderst von der That zur Macht, ab actu ad potentiam die Folge richtig ist, daß auch eine verdorbene Stimme noch könne umgebildet werden; sie ist aber von keinem

Nu-

Nuzen, so lang das Verfahren nicht beleuchtet wird.

Wir sezen also die Kenntnisse der Voglerischen Stimmbildungskunst zum voraus, verbinden die anatomische Entdeckungen mit den harmonischen Bemerkungen — vielleicht ist gegenwärtige Schrift allein im Stande, unsere Singlehrer sicherer vorzubereiten, und die Schüler in unserm Vaterlande aufzumuntern.

Wir nehmen die Entdeckung des berühmten Hrn. Ferrein hiemit an, und sagen, daß jedes Frauenzimmer wie Mannsperson an der Kehle ihre gestimmte Saiten habe. Diese sind der natürliche Umfang der Stimme.

Die alten Griechen hatten vier Singstimmen, ja für alle Sänger nur achtzehn oder höchstens neunzehn Töne, die mit unsern heutigen vom A bis zum e übereinkommen. Warum fodern wir, daß eine einzige Stimm sich auf sechszehn erstrecken solle?

Sie sezten ganz dunkel in den Umfang von unserm heutigen Distant das c zum allertiefsten und das e zum höchsten Ton an. Damit kam der nachmalige Distantschlüssel überein. Ihr tiefer oder hal-

der Sopranschlüssel (mezzo soprano) zeigte, daß sie dem Alt, aufs äusserste, nur die acht Töne vom h zu h angewiesen haben wollten.

Der Tenor sollte von e zu e
Der Baß sollte von H zu h
oder von A zu a singen.

Warum suchen wir die Verfeinerung der Stimmen in der Mehrheit der Töne, zum stäten Nachtheile der Kehle?

Hat vielleicht die nachdrücklichste Deklamation ersten des Schauspielers, — wenn er die contrastirendsten Leidenschaften ausdrückt, die buntesten Gemählde zeichnet, mehr als sechs stark accentirte Laute, oder stufenmäßige Töne?

Es muß also die erste Sorge sein, die Natur zu belauschen, ihren Winken zu folgen, und so den Keim der Stimme, wie er in der Kehle liegt, allmählig zu entwickeln.

Nimmt man ein Frauenzimmer vor, so lasse man es z. B. das mittlere g aushalten. Sie soll den Mund weit öffnen, die Zähne von einander thun, und dann den Buchstaben a mit dem Tone g aushalten. Sie fange leis an, mäßige den Athem zuerst, treibe ihn hernach stärker, so, daß immer derselbige Ton g unverfälscht bleibe und der Buchstab a gleichmäßig ertöne.

So

So lang die Stimme rauh ist, befleisige sich die Schülerin auf ihre Verfeinerung. Sie muß silbermäßig werden, und einen Schnitt bekommen. Nur ein einziger Ton sei ihre Beschäftigung, fängt es an in der Gurgel zu wimmern, zittert die Kehle, oder gründlicher zu sprechen, wanket noch die Spannung der Fäserchen, dann ist ein Zeichen, daß eine allgemeine Umbildung vorgehe; man gewöhne sie auch vor dem Aushalten hinreichend Athem zu schöpfen.

Wenn der erste Ton richtig ist: so werde der zweite vorgenommmen. Man versuche jezo ob das i oder das a leichter gehe. Diesen Ton lasse man mit dem Buchstaben a, wie vorigen aushalten. Sind diese Töne gebildet: so geht man zur Vereinigung über.

Aus der Singleiter kann man die zwei Silben fa und sol wählen. Die Vereinigung besteht hierinn, daß zwischen dem Tone z. B. f und g, die mit den Silben fa und sol gesungen werden, eine Mischung hieraus eingeschaltet werde, die die erste Silbe zum zweiten Tone bekömt. – Deutlicher: der erste Ton ist f,
die erste Silbe ist fa,
der zweite Ton ist g,
die zweite Silbe ist sol;

wenn nun die erste Silbe fa angehalten und bei ihr
der Ton g vernommen wird:
Silben fa — sol,
Töne f g g:
so werden die zwei Töne mit einander vereiniget.

Nun lasse man die Schülerin diese Vereinigung umwenden, und sol fa singen, und der zweite oder dritte Tag wird mehr Nuzen bringen, als vielleicht manche Jahrgänge vom uralten Solfeggiren.

Die Schülerin lernt

1) Die Stimme aushalten und verfeinern.
2) Rein anstimmen.
3) Den Buchstaben o und a gehörig aussprechen, daß beim a der Mund nicht zu wenig und beim o nicht zu viel geöffnet werde,
4) Die Mitlauter überhaupt die litteras liquidas λ μ ν ϱ und besonders, wenn nach dem l das f folgt, klingend aussprechen, wogegen alltäglich auch von geschickten Sängern unleidentliche Fehler vorkommen.

Dann

Dann ist es Zeit den Versuch weiter zu treiben, bis man endlich eine ganze Leiter zuwegen bringe. Hier ist aber Behutsamkeit unentbehrlich. Wenn man jetzo langsam zu Werke geht: so wird sichs vielleicht in dem ersten Monate schon äussern, wohin die Natur sich neigt. Bricht die Stimm zwischen zwischen a und h, hört da die Bruststimm auf: so ist es vielleicht ein Zeichen, daß das natürliche, vom Schöpfer ertheilte Sing-Werkzeug nicht hoch zu stimmen sei, daß die Kehle zum Contralt eingerichtet und die Seiten nach der neuen Entdeckung, ohne Schaden, und ohne Zwang zu den feinen Tönen ohnmöglich die Spannung aushalten werden. Man gehe zurück — Dauert aber die Stimm bis zum e fort, hört erst dort die Bruststimm auf — dann sehen wir daß die Stimm eine ungezwungene Discantstimm werde.

Das Alter eines Frauenzimmers, die natürliche Kräften des Körpers, der kurze oder lange Athem müssen sorgfältig hiebei in Erwegung gezogen werden. Wer wird jemal behutsam genug sein können.

Verdient wohl folgende Erzählung Glauben, daß der Lehrmeister einer Schülerin, die Abends bei ihm sange, frei heraus gesagt, sie habe nach dem Tische geschlafen?

Die

Die Kehle war etwas rauh, zuviel Schleim drukte die Luftröhre, die Töne fielen unangenehm aus, und umsomehr, als der Meister sie den Vormittag heller vernommen hatte, muste er dem einfachsten Grundsatze nach schliesen, sie habe nach dem Tische eine Ruhe genossen, wo die Kehle mit Unreinigkeit beschweret, der durch das Vormittägige Singen ausgeschliffene Hals wieder von fremder Materie besetzet, und dadurch ausser Stand gekommen, verfeinerte Geläufigkeit, helle andaurende weise Noten mit unabändernden Silberschnitt zuwegen zu bringen. Deswegen pflegen die guten Sänger ehemals, sobald sie auswachten, gleich Töne auszuhalten, die Gurgel auszufeilen, und den Schleim von der Luftröhre abzutreiben. Man sezt überhaupt das Aushalten der Töne jezo völlig ausser Acht. Die geübtesten Sängerinnen sollten alle Tag ihre Tonleiter singen, auf die Verbindung ihrer Töne denken.

Wird man wohl auf eine marmorne Stiege leichtsinnig den Staub sich häufen lassen? Kehrt man ihn nicht sorgfältig ab? Schleift sich eine Staffel oder die mindeste Stufe ab wie fleißig arbeitet man nicht an der Abgleichung, daß die Verhältnißmäßigkeit ehestens wieder hergestellt werde?

Ver-

Verderbte Singschule, die nur Geläufigkeiten, nicht das Einfache, aufbrausende Schreiereien, nie die edle Empfindsamkeit suchet — unrichtiger Geschmack, daß die hohen herausgezwikten Töne, die einer Glukhenne Ruf glücklicher als die Sprache eines denkenden Schauspielers ausdrücken, vor allem singenden den Vorzug erhalten!

Selbst die Thiere und besonders die Hunde finden sich beleidigt, wenn blos diminutiva vom Laute das Wort führen.

Unser Meister hat mit einem Papagei in Venedig einen merkwürdigen Versuch gemacht. Die klingende Stimm, womit sich dieses Thier auch in leeren Geschwäzen auszeichnete, gefiel ihm. Er machte sich mit ihm vertraut, spendirte ihm dann und wann von den italienischtn Maroni, denen unsere deutsche Castanien in hiesiger Gegend sehr nahkommen. Benuzte ferner diejenige Zeit, wann der Papagei Hunger hatte, wo diese Lokspeise mehr Wirkung that.

Der Meister sang ihm, verschiedene Töne vor, der erste den er pakte, war das d im Contralt. So lang er nicht den Ton mit dem Buchstaben do nach italienscher Solmisation (lettura) rein anstimmte, wurde ihm keine Hoffnung zum Preise gelassen. Als er endlich mit der (Falset)-Stimme unsers öffentli-

lichen Lehrers übereinkam, erhielt er auch seine Kastanien.

So wurde ihm das re, das e; das mi u. s. w. bis zum achten Tone $\underline{\underline{d}}$ beigebracht. Hier endigte sich auch der Umfang seiner Stimm. Komisch — im äussersten Grade komisch war es sowohl zu hören, als zu sehen, wenn nur das $\underline{\underline{es}}$ oder $\underline{\underline{e}}$ ihm vorgesungen wurde. Der Hunger, die Habsucht; die Einschränkung seiner natürlichen Leiter, balgten sich mit einander herum; das arme Thier schrie, schlug mit seinen Flügeln, brachte eben so lächerliche Laute als Stellungen zum Vorscheine, und lies bei diesem spaßigen Versuche seine ernsthafte Bemerkungen zurück.

Das Gehör wurde zuletzt so harmonisch, daß der Meister in dem Zimmer dieses befiederten Schülers weder mehr componiren noch singen durfte; denn der freßgierige Papagei von obigen Belohnungen aufgemuntert, setzte sich unter das Clavier, wählte sich in der Harmonie immer (was zum verwundern war) einen Wohlklang, und um ihme thätige Pausen vorzuschreiben, muste er zu Fressen bekommen.

Auch dieses Thier hatte seinen gewissen Umfang, ausser welchem es keinen einzigen reinen Ton her-

hervorbrachte, da doch seine verhältnißmäßige Töne, von verschiedenen Kapell- und Singmeistern, die unsern Tonlehrer besuchten, für rein und im strengsten Sinne für richtig sind erkläret worden.

Wären wir Menschen doch hierinne behutsamer — unsere Beurtheilungskraft Geschmakvoller, daß wir die Menschenstimm zu mißhandeln einmal aufhörten!

Wie unendliche Schönheiten stecken in der Kehle! Welche Musik darf sich je der Singmusik näheren?

Warum sollen die Discantstimmen Vogelstimmen werden? Ist uns wohl ein Canarie-Vogel Beneidungswürdig?

Also — Singschüler! arme Singschüler — gute Singlehrer, die ihr euch waget die Bildung, die Entwiklung eines vom Schöpfer selbst geschnizten Tonwerkzeugs der menschlichen Stimme zu unternehmen, sucht das Einfache, belauscht die Natur, folgt ihren Winken.

Begnügt euch mit dem hohen C, übertreibt die Stimm nur nicht!

Laßt euch nicht von dem verderblichen Wahnwiz verleiten, daß ihr noch Tasten beisezet, wie es

noch

noch leider! im Claviere der Mademoiselle Lang das Fis und g bezeugen, die sie eben an den Verfall ihrer ersten Stimme täglich erinneren.

Die Stimm muß singen, nicht pfeifen — der Hals muß von bündigen Gedanken hallen, und nicht gekröpfte Zwicker vernehmen lassen.

Wozu hilft das rasseln, wenn manchesmal übertriebene Läufe verrathen wollen, als gurgelte sich der Sänger den Hals mit Wasser?

Die Sprach des Herzens sei die Aeusserung der Kehle!

Das Gefühl sitze auf der Zunge, die Empfindung ertöne in ungezwungenem Vortrage!

Lehrbegierige Deutsche, bey härtesten Arbeiten unermüdete, aller Modeln leicht aufnehmliche Patrioten! steuret doch einmal in unserm Vaterlande der edlen Singkunst — ahmet in deren Gemeinnüzigkeit einem Welschlande, wo die Erziehungsform der Damen das Singen unter die nöthigsten Hauptstüke rechnet, macht euch gegenwärtige Warnung zu Nuzen — folgt den Lehren, die von einer langjährigen versuchten Erfahrung der ersten Sänger und übungsvollen Singmeistern herrühren — den Lehren, die er ursprünglich im obigen

Vaterlande der Melpomene, mit den beschwerlich-
sten Reisen und kostspielichsten Aufwande erkauft,
und blos deswegen gesammlet hat, um seinen Lands-
leuten auf die verständlichste Art froh mittheilen zu
können.

Vom Handwerks-Neid.

Die Eigenliebe ist das, was sich der Mensch
zu Gute thut. Die Liebe seiner Trauten und Ver-
wandten ist mehr Wollust, als Verdienst um die
Menschheit Freunde lieben macht Vergnügen, giebt
Unterhaltung und reichet Stoff zur Abwechslung.
Seine Feinde aber lieben, ist Selbstverläugnung,
fuset sich auf erhabne Grundsätze der Grosmuth,
oder quillt vom reinen Triebe der Religion. Diese
Selbstverläugnung kostet Müh; denn die Eigen-
liebe verbiethet, dasjenige auch zu lieben, wo Be-
leidigung hergeflossen.

Was aber weit ärger als beleidigen ist — was
noch dazu scheint, der Wesenheit, dem Dasein des
beleidigten in einem Winke die Zerstöhrung zu dro-
hen — dieser Gegner kann kein anderer als jener
sein, der in demselbigen Felde arbeitet, der mit im
Garten der Minerva Aepfel pflückt oder gar vom
nämlichen Lorber Kränze winden will. Nun stürmt

ein aufrühriges Heer auf den Mitbuhler los — durch Wohlthaten rasender — durch menschenfreundliche Unachtsamkeit zur Rache noch hiziger aufgefodert.

Verzeihet nun edle Jünglinge, wenn die freigebige Natur euch mit besondern Gaben auszeichnet, und eure Bemühungen befruchtet; verzeiht, daß diese wider Fürsicht und wider euch kriegen, besonders aber nehmt es nicht übel, wenn das schwache Geschlecht im feindlichen Heere die Dolche vergiftet! Verzeihet; denn dieß Opfer der Ueberwindung überträfe alle diejenigen, die auf dem heiligen Altare rauchen. Eure Gegner wollen lieber nicht, als weniger — als übertroffen sein.

Glaubet also gesegnete Genien, daß diese Waffenträger des verdammlichen Neides, wenn sie auch Feinde lieben könnten, so lang sie eigene Vernichtung nicht wünschen, euch noch immer hassen müssen.

Zergliederung einiger Verkettungen für die Singstimme.

Was eine künstliche Zeichnung ist, die im Gemälde die mannigfaltige Verwiklungen verschiedener Figuren, herrliche Züge in den Gesichtern, bündig-

digsten Kontrast der physiognomischen Betrachtung, dort einen Fuß, hier eine Hand, in der Entfernung einen Riesen, in der Nähe einen Zwergen, wie die Glieder einer wächsernen Kette zusammen drehet — das ist in der Singschule die Kunst der Verkettung.

Wir sind weit entfernt, Kenntnisse zu wiederholen, alles zweimal zu sagen, oder abzuschreiben was im Schulbuche schon steht, und jeder Leser wird hier auf das vierte Hauptstück, die Singschule, verwiesen.

Dort sind die ersten Begriffe von Rubamenten in ihrer ganzen Abkommenschaft deutlich vorgetragen. Hier wollen wir nur paar Beispiele von Verkettungen zergliedern, sie von einander entwickeln, jede Karakteristik angeben, ihre jeder eigene Sönderung aufdecken, und wie in einer künstlichen Zeichnung ein Raphael aus feinen Pinselstrichen ein Ganzes, — ein verkettetes Ganze bildete — so die feine Bindungen bestimmen, und aus dem Haufen so vieler Kleinigkeiten die Wirkung dieser Kette einsehen lernen: wenigstens, —

wenn es durch gegenwärtige Betrachtung nicht erzielet wird, so ist es nicht möglich, daß ein Liebhaber vor sich selbsten die Verkettungen lerne.

Tab. XIV. in den gestochenen Beispielen, die zum Stabat mater gehören, stehen drei Figuren von

Noten, worin dieselbigen Töne im nämlichen Zeitraume verschiedentlich vorkommen.

Der wahre, einfache Sinn hievon ist folgender:

c h a g f e d c | e d c h a g f e |

g f e d c b a gis | a d f a g e d | c

Hiebei fällt aber das erste c weg; sollte nun das erste c nicht nur als Verzierung, sondern als wesentlicher Bestandtheil vom Ganzen betrachtet werden: so wär der Sinn folgender:

c c h a g f e d | c e d c h a g f

e g f e d c b a gis a d f a

Hier hinkt es, und so bekämen wir eine Achtels-Not zu viel in Schlag.

F. 1. ist nun ein künstlicher Vortrag eines von beiden hier angeführten Sinnes; sollte lezterer gelten: so wären es lauter Vorsprünge (Anticipationen); da aber im Ganzen, wie wir untersucht haben, nach lezterem Verstande eine Note zuviel herauskäm: so wird die Erklärung deutlicher, wenn wir gemäs ersterer Auflösung die F. 1. als lauter Zurückhaltungen ansehen.

Alle

Alle drei Figuren haben dieselbigen Töne, nur mit dem Unterschiede, daß sie die Achtelsnoten jede in zwei Sechszehntel getheilt haben.

Gegenwärtige Untersuchung söndert sich himmelweit von jener, die wir Leitfaden zur Tonforschung nannten; denn dort bestund der Unterschied und die so ausgezeichnete Wirkung derselbigen Harmonie, der nämlichen Tönen darin, daß die Lage der Noten, des starken und schwachen, stärkeren und schwächeren Taktheiles bald mit der Kraft, der entscheidenden Macht der Tönen übereinkam, bald ihr widersprach: hier aber dienen dieselbigen Töne in der nämlichen Lage zum Gegenstande der Betrachtung.

F. 1. hat Achtels-Noten, F. 2, und F. 3, Sechszehnteln, und nicht einmal die beiden lezteren Beispiele kommen miteinander überein.

Blos die Bindungen, jene feine Verkettungen, jene unsichtbare Correspondenz, vereinigen die Töne jedesmal auf eine besondere Art, daß die Wirkung im Ganzen sich wohl söndere, aber eine individuelle Zergliederung viel Mühe koste.

Der Unterschied zwischen F. 1, und F. 2 ist, daß bei dieser das ungrade Taktheil mit dem graden z. B. das 1, mit dem 2ten, das 3te mit dem vierten, bei jener aber das grade mit dem ungra-

den z. B. das 2te mit dem 3ten, das 4te mit dem 5ten, u. s. w. unter dieselbige Bindung falle; der Unterschied aber zwischen F. 2. und F. 3 ist, daß bei dieser das grade Takttheil mit dem ungraden verkettet werde; der Unterschied aber zwischen F. 1 und F. 3 ist, daß bei lezterer 1) alle Töne unter einen Bund kommen, 2), da scheinbar zwar eben, wie F. 1, das grade mit dem ungraden vereinigt ist; doch die Sönderung zweier Noten, aber zweier zusammen gebundener Noten merklich vorleuchten müsse.

Die ersten Grundsäze der Tonvereinigungen sind in der Stimmbildungskunst schon angeführt, und das Portament ist der nächste Schritt zum Rubament. Diese Verkettung läßt sich nicht ehender einsehen, folglich auch nicht ehender lernen, als man die Zweideutigkeit anderer gleichkommender Säzen zu entwickeln weiß.

In der dritten Figur muß das grade und ungrade Takttheil angehalten sein, wie in der ersten; zugleich abgetrennt, wie in der zweiten.

Wer nun aus den beiden vorigen Figuren eine dritte zusammen zu sezen im Stande ist, hat den Preis gewonnen. Es wird jezo nicht mehr schwer sein, jenes wellenmäsige Heben auf das dritte, fünf-

te

te, siebente, neunte Sechszehntel u. s. f. anzubringen, die Wirkung kann nicht anderst als einer feinen Untersuchung en miniature entsprechen, — eine seltne, künstliche, mannigfaltige Farbenmischung zum Vergnügen auch derenjenigen, die gegenwärtige Gründe nicht einsehen, wird eine aufgehende Sonne schilderen — sie liebenswürdig schilderen.

Ankündigung.

Wir haben noch nicht Zeit gehabt, eine Art anzugeben, wie unsere Betrachtungen auch in anderen Städten die Tonschule selbsten am Nuzen übertreffen können, als schon eine Kaiserlich freie Reichsstadt Schweinfurt das Muster der Anwendung liefert. Hier sind die eigenen Worte, die sie in ihrer wöchentlichen Zeitung eingerückt haben.

Einige freye Gedanken über die Music, nebst einer Nachricht von Beschaffenheit und den Gesezzen der neuerlich in Schweinfurth etablirten allwöchentlichen musicalischen Zusammenkunfft.

Seit dem Wiederaufblühn der Wissenschaften in Teutschland haben sich in allen Arten derselben,

so wie in den mechanischen und schönen Künsten in der Naturkunde und Landwirthschaft Kenner und Liebhaber zusammen gethan, und zur Aufnahme ihres Lieblings-Studiums Gesellschaften unter sich errichtet. Nur die Ton-Kunst ist bisher von dergleichen Verbindungen ausgeschlossen gewesen. Und so sehr auch heutiges Tages ihre Verehrer sich vermehren; so hat man doch noch nichts davon gehöret, daß Kenner förmliche musicalische Gesellschaften unter sich errichtet, oder unter dem Vorsitz eines Kenners von bewährter Güte, Verehrer und Liebhaber der Ton-Kunst sich öffentlich vereiniget hätten, in wöchentlichen Zusammenkünften Regelmäßige Proben ihrer musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten zu liefern und sie dem Urtheile des Präses und der Mitglieder nach einem durch die Kunst gereinigten Geschmack zu unterwerfen. Ja! es sind schon systematische Vorlesungen über die Music (nemlich die ausübende) auf den meisten teutschen hohen Schulen bisher etwas unbekanntes gewesen. Nunmehr aber zeichnet sich die Pfalz durch, einen eigenen zu Mannheim angestellten öffentlichen Lehrer der Ton-Kunst aus: Und wenn in Zukunft die practische Music mehr als bishero nach theoretischen Grund-Satzen erlernet wird, dergestalt nehmlich, daß, gleichwie bey der Mathesis,

sis, bey den Sprachen die historische, practische, Handwerks-mäßige Vorbereitung und Uebung vorangehet, und hernach das systematische und räsonnirende nach der Lehr-Art der Mathematick und (resp.) nach der Grammatic darauf gebauet und nachgeholet werden muß, also auch hier die Hand, das Ohr, und die Augen vorläufig mit den mechanischen und sinnlichen der Music bekannt werden, und alsdann das systematische darauf gebauet wird: So wird es in kurzer Zeit aller Orten, an ächten musicalischen Kunst-Richtern nicht fehlen, die nach dem Verhältniß ihrer Erfahrung und Uebung, Vorsitzer und Mitglieder musicalischer Gesellschaften abgeben können.

Grosse Städte und Residenzien haben hierunter freylich etwas zum Voraus, und Berlin schimmert unter ihnen am meisten vor, weil der Monarch selbst Kenner und Meister in der Ton-Kunst ist, welchem Reitze es ohnfehlbar vorzüglich zugeschrieben werden muß, daß ein grosser Sammel-Platz musicalischer Geister sowohl in der Theorie als Praxis anzutreffen ist, die allein schon eine Zahlreiche musicalische Gesellschaft formiren könnten. Unterdessen blühet an andern Orten, sonderlich Catholischen ein desto feineres practisches Gefühl, vornehmlich im Kirchen-Styl, und in dem dazu

gehörigen Gesang, welcher, gleichwie er das allerentzückendste in der Music ist, also auch am meisten einer guten Bildung, nach ächten Mustern bedarf, die man oft gehöret haben muß, ehe man im Singen auf eigne Annehmlichkeiten Ansprüche machen kann, wenn auch gleich die natürliche Anlage zur Stimme noch so gut wäre, als welche selbst durch schlechte Muster, wider natürlichen Zwang in die Höhe oder Tiefe und gewisse Dorfmäßige Unarten, die den gemeinen Gesang-Lehrern sehr ankleben, auf das abscheulichste verunanstaltet und herunter gewürdiget, ja gar gänzlich verdorben werden kan.

Kleinere Städte, die doch allemal vor blossen Dörfern viel zum Voraus haben, müssen in allem, was Vollkommenheit heißt, den Grossen nachzuahmen trachten: Können sie gleich keine musicalische Gesellschaft formiren, finden sich auch gleich keine grosse musicalische Geister in ihren Mauren, die Vorsitzer einer Kunstrichterlichen Versammlung abgeben könnten; So muß doch billig ihr Eifer beschäftiget seyn, soviel zu thun, als möglich ist. Es finden sich immer musicalische Genies, die durch gemeinschaftliche Uebung, durch Wetteiferung und Beyfall der Zuhörer gereitzt werden, ihre Kräfte noch mehr anzustrengen, und die Kunst- und Erfahrung

rung anderer sich zu Nutzen zu machen. Und hiezu sind musicalische Zusammenkünfte der Liebhaber, anderer Orten, sogenannte Academien, Concerte und Collegia Musica sehr vorträglich.

Schon in vorigen Jahren waren dergleichen Zusammenkünfte in unserer Vatter-Stadt etabliret. Sie waren aber immer von kurzer Dauer.

Die erste Sorge war daher dahin zu richten, sie dauerhafter und gemeinnütziger zu machen. Ersteres wird von daher zu hoffen seyn, weil die Zusammenkunft in dem Hause eines Liebhabers der Music geschiehet, der zugleich die besonders im Winter und bey kürzern Tagen mit verbundenen Kosten zur Ehre dieser Gespielin seiner Neben-Stunden übernimmt.

Letzteres aber sucht man dadurch zu erreichen, daß man gewisse musicalische Journale mit hält, um sie denen, die sich bey dem Concert entweder mit ihrer Stimme, oder Instrumenten gebrauchen lassen, oder sonst Kenner, Beförderer und Liebhaber der Music sind, communicable macht.

Durch diesen Weg wird gewisser Maasen das nehmliche erreichet, was musicalische Gesellschaften zur Absicht haben. Man erfährt dadurch das neueste der musicalischen Welt. Man findet Raisonne-

mens über die neuesten musicalischen Erscheinungen, und Mitteilungen der besten Stücke mit Kunstrichterlichen Critiken darüber.

Und hier zeichnet sich die Mannheimer Monatsschrift, unter dem Titul Betrachtungen der Mannheimer Ton-Schule vorzüglich aus.

Nun folgt ein kurzer Auszug aus unser Monatschrift, dann wird auch gemeldet, welchen Eindruck aufs Herz die hierin enthaltenen Tonstücke gewirket haben, und ob der Verstand der Zuhörer von ästhetischer Dogmatik überzeugt gewesen.

Vielleicht werden die Hrn. Zweifler bald aufhören zu lachen: daß vermittels einer schriftlichen Anführung, die den Bezug des alltäglich praktischen auf sichere Grundsäze immer thätig und folgerend zeiget, es möglich sei, Sezen, Singen und Spielen vor sich zu lernen.

Wie oft kam aber nicht schon diese Aeusserung vor? —

Ja, sehr oft — und immer überzeugend — wenige, leider, wollen die Beweisgründe einsehen, um nicht eines Besseren belehrt zu werden.

Zergliederung
der
sechs leichten im ersten Jahrgange enthaltenen
Clavier-Concerten.

Wenn wir die Tonstücke platterdings ohne Betrachtung in die Welt schikten, wenn wir sie als ein klingendes Erz ohne Bedeutung nur zum Geräusche fortschleuderten: so wär unsere Monatschrift ein stummes musikalisches Magazin.

Würden wir aber vom physischen Effect der Tonkunst langes und breites schwäzen, allgemeine Regeln von ästhetischer Zauberkraft fest sezen — nur schreiben, nicht überzeugen, vielleicht auch den Verstand überzeugen, das Herz aber nicht rühren: so glich diese Historie einer curiösen Reisbeschreibung versuchter Missionären von unbekannten Völkern.

Nur beides kann die erwünschte Wirkung bringen, daß ein Liebhaber vor sich Sezen, Singen und Spielen lerne.

Wir suchen alle Subscribenten von jedem Stande und Geschmacke zu befriedigen; denn diese sind die

die Stüze unsers Unternehmens: da sich mehrere für die Clavierstücke als andre Gattungen erklärt haben, so soll auch unser fürnehmster Bedacht hierauf genommen sein — Doch dörfen die Liebhaber der Sing- und Sezkunst sich eine Entschädigung dabei zusicheren.

Im ersten Jahrgange erschienen viele vor sich selbst bestehende Aufsäze, die weniger Spannung der Nerven foderten, als jene genaue Recensionen der Tonstücke. Derer gütiger Beifall wird uns noch mehr ermunteren, Tonliebhabern eine galante Weide zu verschaffen.

Ob aber schon die Zahl der versprochenen Bögen weit überschritten wurde: so konnte von dem gelieferten Concerten keine Untersuchung noch in dem ersten Jahrgange vorkommen, und wir musten sie bis jezo aufsparen.

Sie sind für Concerten sehr leicht.

Der Begriff, den man sich insgemein von Concerten macht, ist jene Erwartung, die die Neugier zum Seile des Gauklers begleitet.

Wenn man dem Ursprunge der Musik und ihrem Wachsthume nachdenket: so findet sich, daß gleichwie die Sprache jene Offenbahrung der Gedanken, eben auch jene harmonische Aeusserung der Leidenschaften dem Menschen angebohren sei.

Dies

Dies bestätiget die thätige Erfahrung. Die ängstliche Hebamme stillt das unruhige Aechzen des bangen Kindes mit ihrem ungezwungenen Gesange. Der Schäfer bei der Heerde, die Magd beim Spinnrade, überhaupt alle Menschen (denen sich die Vögel auch zugesellen) ermuntern sich mit dem natürlichen Laute ihrer harmonischen Kehle. Sie äussern auch ihr Leiden nicht selten wie die Freude, vermittels eigener jeder Gemüthslage entsprechenden artikulirten Lauten oder Tönen.

Wie sich allgemach bei den Griechen mehrere Sänger zu demselbigen Lobe Gottes auf dem eigenen dazu erbauten Platze des modulirenden Chores, oder auf dem hieher genannten Chore vereinigten, und daher etwas Chormäsiges, den Chormäsiges, den Choral, vortrugen, zeichneten sich keine Stimmen aus. Alle sangen einklängig.

In folgenden Zeiten lies sich bisweilen ein Sänger allein hören, und endlich fiengen noch verschiedne Solosänger an, miteinander um die Wette zu streiten, zu certiren, zu conzertiren, und diese wurden die concertanti, concerti genannt.

Da ferner die Instrumenten eine Nachahmung der Singstimmen wagten, sie zulezt gar übertrafen, und sowohl Stromenti ripieni, wo der volle Chor spielt, als Stromenti Concerti, wo die mit-

strei-

streitende Instrumenten sich hören lassen, entstanden sind: so wurden eigene Stücke gesezt, worin sich eine Stimme besonders auszeichnet, und diese hiesen Sonate (Klingstück) dello Stromento concerto von einem allein spielenden Instrumente oder Concerto da p. E. l'Oboe, Violino &c. d. i. ein Concert.

Dies ist eine ursprüngliche Ableitung des Wortes Concert.

So angenehm es dem Gehöre ist, ein Lieblingsstimm besonders, von anderen ausgezeichneter zu vernehmen: so auffallend muß jedem empfindsamen Herzen der allgemeine Mißbrauch der Concerten sein.

Seiltänzereien, die einem theilnehmenden Zuhörer die Angst auspressen, ob der Spieler nicht alle Augenblicke Finger oder Bogen oder Tasten verbreche — Schnörkel, die, wie unanständige Caricaturen, pöbelhafte Grimassen, Eckel erwecken, herrschen unaufhörlich in den heutigen Concerten.

So ausschweifend Sulzers Wunsch ist, in den Akademien statt erhabenen Tonstücken Lieder zu singen: so ungereimt ist der Zweck, den sich mancher Tonsezer allein vorsteckt, nemlich, um etwas Schweres zu sezen, das fast unnachahmlich werde. Hat er nun diesen erreicht: so bekümmert er sich wenig

nig um das das Gesang um das Ganze gar nicht — Die begleitende Stimmen sind nickende Jaherrn — es entsteht endlich ein Geschwirr, und nach vollendetem Geschwätze — weis der arme Zuhörer nicht, was die vorrüberrasende Erscheinung eines wütigen Poltergeistes habe sagen wollen.

Gegenwärtiger Stof zur Betrachtung, die sechs Voglerischen Concerten haben eine ganz andere Absicht, sie sind leicht als Concerten und wären als Claviersonaten schwer.

Wenn man sie vom Blatte nicht so geläufig wird lesen können: so findet sich diese Beschwerniß nicht wegen eiteln Sprüngen vor, wie jene Kreuzsprünge z. B. über die Hand oder jene Hackbretmäsige Klimpereien wären. Sie werden durch Neuheiten erschwert, die auch ein geübter Harmoniker nicht zum Voraus gleich errathen wird. Statt einem ewig monotonisch forttrappenden Basse, den manche Liebhaberin schon auswendig kann, wechseln immer neue Verbindungen ab. Entweder ermuntern die kurzen Sinne, oder es unterhalten die an einander gewebene Perioden. Entweder rühren die im sanften Gelaise schmelzenden Tonfolger, oder es überraschen feurige, unvorsehbare Ausweichungen.

Ein jedes Concert hat seinen eigenen Plan.

Nach jeder besondern Zeichnung fällt auch das Gebäud aus.

So wie das Skelet angeordnet, muß die Ausfüllung mit dem Fleische geschehen.

Dies zum vorausgesetzt — schreiten wir zur individuellen Zergliederung aller sechs in der allgemeinen Anlage, und jedes einzelne in seinen eigenen karakteristischen Bestandtheilen über.

Das eigentliche Gebäude eines Concertes foderte drei grosse Bestandtheile: ein erstes allegro ein adagio und ein leztes allegro. Allein heutiges Tages und besonders in unsern Gegenden fehlt es zu eigener Schande uns an Gedult. Hierin werden wir von Nordischen gewiß, wenn schon nicht am Geschmacke übertroffen. Man will immer frische Leckerbischen haben, und von einer jeglichen soll der Gaume nur gereizt, der Magen aber nicht gesättigt sein. Dem herrschenden Geschmake etwas nachgiebiger zu sein, hat unser Meister nicht die Ausführung, nicht die Mannigfaltigkeit der Tonfolgen, nicht die Neuheit der Ausweichungen aufgeopfert, sondern nur seine Zeichnung in das Kleine, in verjüngten Masstab gebracht. (Wird nicht die reine Wahrheit der ewigen Begriffe vom Prediger manchesmal im Modegeschmak vorgetragen?)

Bei

Bei jedem Concerte ist etwas singendes, ob schon kein graubärtiges Adagio aus Thusnelden Notenbuch dabei vorkömt.

Das erste Concert hat ein sanftes erstes Allegro im ganzen Takt und einen singenden Rondò im Tempo di Menuetto.

Das zweite Concert fängt mit einem empfindsamen Largo, das ein wahres Cantabile ist, an, und schließt sich mit einem Rondò alla Polacca, einem polnischen etwas gesezten und dabei munteren Tanzstüke.

Das dritte Concert hat ein gelindes unschuldig naives, erstes Allegro im Trippel-Takt, worauf ein Pastoral, ein lustiges Schäferstük einfällt.

Das vierte und sechste Concert hat zwei feurige Allegro, wobei das leztere sich immer noch an Hize auszeichnet, und ein Andantino von $\frac{3}{4}$ Takt in der Mitte.

Das fünfte Concert hat ein sehr galantes erstes Allegro, dem folgt aber ein ernsthafter Bardengesang, ein Hymnus, l'Jnno, mit verschiedenen Veränderungen.

Vom ersten Concert insbesondere.

Der Plan vom ersten Allegro läßt sich leicht übersehen, er ist der gewöhnliche.

Ein jedes Concert, nach der bisherigen Anlage, hat von dreierlei Arten ein Stück, ein Allegro, Andante und Presto. Diese Anlage ist in gegenwärtiger Sammlung nur bei dem vierten und sechsten beobachtet; denn sie sind keine Meisterstücke, sondern nur für Liebhaber in nachgiebiger Laune abgefaßt.

In jedem Stück ins besondere zeichnen sich zwei Theile aus, eben so wie in der gemeinsten Claviersonate die Abtheilung geschieht. Sie werden aber genauer verkettet; denn ein anhaltendes Stück darf nicht wiederholt sein.

Daß ein solches Stück nicht dörfe wiederholet werden, kömmt meistentheils noch, nebst der überdrießigen Länge, von der Abwechslung des Tutti und Solo her.

Wer ein Concert sezen will, thut wohl, wenn er sich zuerst eine gewöhnliche Sonate macht. Der erste Theil hievon giebt das erste, dem andere Theil das zweite Solo. Vor dem ersten, nach dem zweiten, zwischen dem ersten und zweiten Theile wird ein Vor- Nach- und Zwischenspiel von Instrumenten vorgetragen; und da Tutti in welscher Sprache

che Alle heißt: so nennt man zum Gegensaz des Allein = des Solospielers jene Vollständigkeit Tutti.

Was Ritornel sei, seinen Ursprung zu bestimmen, handelten wir im ersten Jahrgange ab.

Diese Vereinigung des Tutti und Solo nun erlaubt selten eine Wiederholung, um so weniger als man Solo auf Solo, Tutti auf Tutti ertragen könnte. Es sei dann, daß die Instrumentalischen Zwischenspiele, und der Vortrag des Hauptspielers von kurzer Dauer wären: deswegen könnte vom zweiten Concert jenes Largo im B, das in zwei Theile getrennt, aber keine Wiederholungs-(Repris.) Zeichen erhalten, füglich, wenn die Länge nicht schadet, zweimal gespielt werden.

Die Instrumentalischen Vor= Zischen= und Nachspiele erfoderen mehr Ueberlegung als Fruchtbarkeit an Ideen. Sie dörfen nicht schöner sein als das Solo, sonsten ist die Anlage schon gefehlt, wie jene eines Malers, der auf die Nebenumstände und Verzierungen zuviel Zeit und Fleis verwendet und hiedurch die Hauptpersonen die Hauptzüge verdunkelt, wenigstens nicht im gehörigen Lichte zeigt. Sie sollen aber nicht zu trocken sein, damit der Zuhörer nicht gähne, oder gar die Gedult verliehre etwas Gutes zu erwarten. In Ansehung der Tonfolge versteht es sich von selbsten, daß das erste Ritor=

nel im Hauptkone anfangen und schliesen müsse. Jene, die mit dem fünften Tone endigen, sind seltene, und finden nicht statt, als wo man vorsezlicher Weise die Kürze suchen muß. Das erste Ritornel darf nicht lang sein, und nie die Hälfte Zeit als das Solo wegnehmen. Am besten ist wenn es den dritten oder vierten Theil Dauer dagegen hat, und kurz in den fünften Ton, besonders mit einem solchen Schlußfalle ausweichet, wie hier: nämlich vom ersten C in den fünften G; denn das D als fünfter des fünften Tones, um nicht rasch aufzufallen, hätte mehr Zeit erfodert. Das zweite Concert geht von diesem Plane völlig ab. Dieses gegenwärtige aber befolgt die Anlage der gewöhnlichsten Concerten. (Man kennt das Seltene nicht, eh man vom Gewöhnlichen eingenommen worden.)

Man muß auch darauf sehen, daß das Ritornel ein wenig Geräusch mache. Unbedeutenden Lärmen meinen wir hier nicht, doch wissen wir, welchen Eindruk ein sanftes Solo nach einem aufwallenden Tutti wirke. Auch dieses ist hier durch die Mannigfaltigkeit der zweiten Geige erzielet worden.

Jenes Dolce, das im Ritornel hier vorkömmt, erscheint nie im Solo, doch ist es in den öfteren kleinen Instrumentalischen Zwischenspielen genug

aus-

ausgeführt. Wir sind noch weit vom Buntschäkigten.

Das zweite Ritornel ist ein kurzer Auszug aus dem ersten.

Das zweite Solo wird von drei kleinen Zwischenspielen vermittelt, die alle Bezug auf das erste Ritornel haben. So wird auch vor der Cadenze noch jenes Dolce ausgeführt.

Dies ist die überhauptige Kenntniß, was Ritornel sei, wie Tutti und Solo zusammenhangen, im praktischen genau erklärt.

Das zweite Solo ist sehr kurz, aber um so bündiger ausgeführt, Man ist gewohnt, in der Mitte eines jeden Solo immer eine besondere Idee, einen allerliebsten Gedanken einzuschalten, z. B. wie im fünften Concerte beim ersten Allegro, wo Dolce steht. Hiezu war in gegenwärtiger Anlage weder Raum noch Stof: denn das fliessende Gesang, womit das Concert anfängt, erheischte in diesem Falle weit mehr Läufe (Passaggi) die vor und nach den getheilten Gesängen herrschen müssen: hiedurch aber wär das Concert unnöthiger Weise verlängert worden.

Dieser Rondo ist im Tempo di Menuetto geschrieben, oder kann Menuetto a Rondò heisen.

Was Rondò, Menuetto a Rondò sei, die innere Bestandtheile hievon zeigt der erste Jahrgang, und wir halten für unnöthig obiges zu wiederholen, da wir sehnlichst uns von tausend neuen Anmerkungen zum Nuzen unserer Landesleute schon entledigt zu haben wünschten.

Der Hauptsaz hier hat 8 sanfte Schläge, die zuerst von Clavieristen allein, und wiederholter von allen Instrumenten vorgetragen werden. Dann folgt ein aufbrausendes aber sehr einfach gefälliges Tutti. Das erste Zwischensolo ist nicht nur ein stäter Bezug auf die strengste Toneinheit, sondern wiegt wellenmäsig auf den harmonischen Flügeln der zwei verwandetsten Tönen daher. Das zweite Solo ist ein weiter Umfang der ganzen zu C gehörigen Tonsippschaft. Nach dem ersten Zwischensolo oder sogenannten mineur werden die vier ersten Schläge vom Rondo auf dem Clavier allein, die übrigen vier von allen Instrumenten gespielt. Nach dem zweiten mineur werden diese acht Schläge wie vorher gespielt, dann folgt das aufbrausende Tutti. Dies ist die einem Tonsezer nöthige Oekonomie, daß, je öfter er denselbigen Saz vernehmen läst, desto sparsamer mit umgehe, um den Zuhörer in einem gewissen Hörhunger zu erhalten, damit er nie, wenn er ganz, oder gar bis zum Ueberdruß ge-

sättiget wird, Eckel bekomme; deswegen kömmt hier der Rondo das erstemal, vom Clavier ganz, und von den Instrumenten ganz vor, und noch dazu das aufbrausende Ritornel; das drittemal vom Clavier halb, von den Instrumenten halb; das zweimal bleibt gar das aufbrausende Ritornel.

Welcher Trost ist es für den Musiker; wann die Zuhörer beim Schluße seufzen, daß er schon endige! Welche Beschimpfung, wenn sie freudig klatschen, daß ihre Marter ein End genommen habe!

In Ansehung der vollstimmig- und dabei willkührigen Begleitung dieser 6 Clavierconcerten läßt sich ohne Stolz behaupten, daß die Saz- und Schreibart ganz neu sei. Man kann die 6 Concerten auf dem Claviere allein und Sonatenmäßig spielen; denn die Ritornels sind in Noten ausgesezt. Auch dies war ein altes unbedeutendes Vorurtheil, daß bey den Concerten der trockene Baß bezifert, und diese geschmacklose Bezifferung eben so kahl daher geklimpert wurde. Die Schüler und besonders Liebhaberinnen wurden blind so lang am Folterseile gemartert, bis sie endlich gewisse Verkrämpfungen der Finger sich angewöhnten, da ein schiefer motus contrarius sie alle Augenblick in die äusserste Verlegenheit zu sezen im Stande war.

Es sei also nur im Vorbeigehen gesagt, daß statt dem alten Generalbaß eine solide Harmonien Kenntniß leichter den Begleiter und gründlichen leiten könne.

Man darf die Concerten nur mit zwei Geigen begleiten lassen, und willkührlich ein Violonzell beigesellen. Die Bratsche ist wohl zu entbehren, sie zeichnet sich aber so im Ganzen aus, daß man glaubt sie spiele Solo. Sogar die Blasinstrumenten behaupten eine besondere Stelle. Dies ist die Wirkung die sich ein Tonsezer mit Gewißheit versprechen kann, wenn er gründlich, statt der verwirrten contrapunktischen Lehrart (nota contra notam) gelernt hat, verschiedene Gesänge miteinander zu verbinden. Das hievon nur allein erzwingliche Resultat, das vor Valotti in Padua, wenigstens für das Orchester, fast noch ganz unbekannt war, drucken die Italiener mit folgendem orakelmäsigen Spruche aus: un certo non so che; d. i. ein mannigfaltiges Ganzes, das man an den einzeln einfachen Theilen nicht kennt.

Die Bratsche wiegt im harmonischen Gelaise mit lauter Wohlklängen, zur Zeit, wo die erste Geige singt. Dann hat sie doppelte Griffe zur Verstärkerung. Beim einfallendem Dolce erhebt sie

zu-

zuerst den Baß, dann vermittelt sie auf eine rührende Art die zwei Geigen, die sie zwischen den Zehnten und Sechsten g e f d mit heiterer Stir-

e g d f

ne daher wandert: g c h d.

Beim Solo singt sie ungezwungen. Ihr Gesang ist ein eigenes, das sich nicht verdunkeln läßt. Sie betäubt nicht mit unbedeutender Vollständigkeit; denn sie schreitet auch manchesmal mit dem Baß in Achten fort; um ihn zu erheben.

Liesen doch die unversuchten Tonsezer die ewige Octaven weg, die jeziger Zeit so gemein geworden, wie der Gassen Koth. Füllten aber die rohen Tongelehrte ihr Notensistem mit weniger Unsauberkeiten an: wären doch die Säze reiner, die mitverbundenen Gesänge eigentlicher, die Combination präciser, weniger aufbrausend als verwirt, mehr Harmonie als Geräusch.

Man durchgehe die Bratsche und die Blasinstrumenten, ob diese Anmerkung vom Gefühle bestättigt werde.

Ueber das zweite Concert.

Das Largo hat hier eine Instrumentalische Vorbereitung, die einer Pantomime gleichet. Es verbreitet sich ein düstere Ausdünstung, die gleichwie aus dem innersten Abgrund des schwarzen Styx hervorsteigt, und allgemeine Erwartung erreget. Man ist nicht gewohnt Clavierconcerten von der Bedeutung zu hören, die im Vorspiele sprechend sind, — worin das Solo des bisherigen Hakbretts singend wird.

Die Perioden hierinn sind folgende.

1) Das Ritornel seine Hauptklänge	B	7b B	Es	7 gr.3 F	
2) Das erste Solo	B	3b C	F	B	
3)	B	Es Es oder 3b C	B F	B	
4) Das zweite Ritornel	B	Fis	3b G	B	7 E

Die Bewegung der Geigen beim dritten und vierten Schlag tönt eine prächtige Einleitung daher, als wenn jezo eine gesezte, wohl überdachte Rede folgen sollte. Hiedurch gewinnt das Singende des Claviers beim 5ten Period mehr Gewalt aufs Herz.

Es

Es läßt sich nicht ohne Nuzen der Tonschulen noch beim dritten Schlage die Tonfolge bemerken, daß in der lezteren Hälfte B als Hauptklang und nicht G fortdaurend angegeben werde. Man macht sich leider gar nichts aus den lang und dazu im Baß anhaltenden Zwischenklängen, und wer bekümmert sich von den leichtwiegenden Tonsezern,

                6
                4
      3b 2

ob durch eine solche Harmonie G F, worin eine frech ohne Vorbereitung hineingeworfene übelklingende Siebente im Grunde liegt, das Gehör gefoltert werde? viel besser war also, bey dem F die

      6
3b 4

zweite wegzulassen und G F zu sezen.

						7
	7			7		gr.5
	gr.3			gr.3		gr.3
5) Das zweite Solo	C	|	F |	C	|	A.

Der fünfte Ton A mit groser Fünfte, groser Dritte überrascht nicht wenig; denn das Gehör erwartete hier den ersten Ton F. Es konnte auch den lieben alten Regeln zu folge kein anderer Ton erscheinen; weil die Septine in die Terz sich indispensabilissimamente auflösen sollte. Allein die Siebente löst sich hinunterzu in einen Wohlklang auf;

deren

deren sind drei; also kann sich die Siebente in die Achte, Fünfte und Dritte auflösen. Von ersterer Gattung haben wir hier ein thätiges Beyspiel.

```
       kl.3       3b        gr.3
6)     D B   |   F G   |   F C

         5b        3b      gr.3
7)     F E   |   F G   |   C

         5b        3b      gr.3     gr.3
8)     F E   |   F G   |   C    |   C    |   F
```

Im dritten und vierten Schlage sind fis und a pure Zwischenklänge, wie im lezten alle Töne zwischen a und c

f a liegen. Man stöhre sich ja nicht an solche Modificationen des Gesanges, daß man sie mit der Harmonie in einigen Bezug halte.

```
                3b                      gr.3
9)     F   |   B G   |   F   |   F C
```

10) Schlußritornel vom ersten Theil

```
   F B  |  F  |  F C  |  F
   \_________________________/
```

Wird wiederholt.

```
   gr.3       gr.3        gr.3
   C    |    F C    |    F C F
```

Der erste Period des zweiten Theils sagt im Tone F das nämliche, was der zweite Period des ersten Theils schon vorgesungen hatte, mit dem Unterschiede, daß der

lez-

lezte Schlag eine tückische Wendung trift, wie jener fünfte im ersten Theile. Man sehe nur die Hauptklänge

	7	gr.5	
	gr.3	gr.3	
F	G	C	A

Für den zweiten Theil wär kein Ritornel nöthig, besonders, da der erste Theil sich mit einem sogenannten Tutti schloß.

Nach jenem dritten Periode des ersten Theils folgt hier eine Fortführung, die das Stück in verschiedene mannigfaltige Tonart im sanftesten Gelaise fortleitet.

							gr.5	kl. 5
gr.3	3b	3b 5b	gr.3	3b	5b	3b	gr.3	kl. 3
D	G	C A	D	G	A	G	D	

wiederholt

Daß hier im lezten Schlage D der fünfte Ton vom weichen G durch die Veränderung der grosen Dritte und grosen Fünfte in kleine Dritte und kleine Fünfte zum siebenten Tone urplözlich vom harten Es werde, daß dies alles im nämlichen Triller vorgehe, und so fliesend als überraschend fortschleiche, verdient bemerkt zu werden.

Nun wird alles relativ aufs B gesagt, was im ersten Theile vom vierten Periode an bis zum Schluß sich aufs F bezog, eine kleine Aenderung im dritt lezten Schlage des zweiten Theils ausgenommen,

men, die zusammen mit ihrer Ursache leicht einzusehen ist.

Der Instrumenten ihre Begleitung während dem Solo des Claviers ist sehr dünn gesäet. Die Bratsche zeichnet sich nur bei den Ritornellen aus.

Nun folgt ein Rondo im polnischen Geschmak. Ein Tanz, der im Rythmus mit dem Menuet übereinkömmt, aber etwas langsamer geht, und mit vieler Annehmlichkeit den Körper wendet, hierin der Chaconne der Franzosen, womit sie die serieuse Ballette schliesen, sehr gleichet, ist die Karakteristick dieser Nation, und heist Polonoise oder alla Polacca.

Dieser Rondo alla Polacca fängt im Aufschlag an, gleich als wenn hier der Tänzer sich schon zubereitete, seine Aerme zu drehen.

Die eigentlichen Bestandtheile dieses Polonoise sind acht Schläge; dann folgt ein Zwischensaz von zwei Schlägen, der wiederholt wird, und nach diesem Tritt des Thema wieder ein. Das erste Zwischenstück hat 12 Schläge, wornach nur die esentiellsten acht Schläge noch einmal gehört werden.

Zur Abwechslung tritt hier im vier viertels Takt ein allegro aus dem weichen G ein, sein Karakter ist Kirchenstil, der Gang sehr ernsthaft, die Tonfolge sehr mannigfaltig — Das Ganze mit dem vorigen in jeder Muskel äusserst contrastirend.

Hier

Hier sind die Hauptklänge.

```
3b     3b            gr.3        gr.3 3b   gr.3
G  |   C  F  | B     D    |  G   D    G  | D

                                      7
                                      gr.5
fl.3   gr.3 fl.3   gr.3 fl.3  7b  fl.3. fl.3 gr.3 gr.3
D  |   A    D    | A    D  |  Cis D     E      |  A
\_______________________/  \_________________________/
     wird wiederholt             wird wiederholt

fl.3    3b  gr.3         fl.3    7   gr.3
D   |   G   C     |   F  D   |   G   C     |  F

                7
        gr.5    gr.5
        gr.3    gr.3     7b       gr.3
        A   |   E    |   Cis  |   D   ||

               7
       gr.3    gr.3      7b      gr.3
       G   |   D    |    H   |   C   |

     7b               7b           7b         7b
F |  F   |   B   |    F     B  |   F    B  |  F
     \_________________/
          zweimal
```

Diese Tonfolge könnte fast nicht bündiger sein, A mit der grosen Dritte grosen Fünfte nach dem F tritt als der fünfte vom weichen D ein. Mit Dreistigkeit folgt das E auch als fünfter Ton vom weichen A, das mit dem weichen D sehr verwandt ist. Diese Vorausnehmung entschuldigt und verbessert gleichsam der siebente Ton vom weichen D das Cis mit verminderten Siebente. Eben so schweifen die

drei harte Tonacten D G und D aus, und auf die nämliche Art wird das Gehör vom H mit verm. Sieb. besänftiget. Was das harte C zu rasch ist, macht die gleich darauf folgende Unterhaltungssiebente es zum fünften Tone F wieder gut.

Hier schleicht sich das Thema wieder ein, und kaum als es vier Schläge lang Besitz genommen: so trägt es seinen versus intercalaris tückisch in alle Tonarten herum; ein Beispiel, wie der in kuhrpfälzischer Tonschule Tab. XXX angebrachte Zirkel mit der zum Grunde liegenden vermischten Tonleiter im galanten tändelnden Stile zu benuzen sei.

						7	7
		6b	7b	7b	6b	gr.5	kl.5
	7b	4	5b	5b	4b	gr.3	kl.3
Gr. T.	Fis	G	As	A	B	H	His

6			6		
4	kl.7	verm.7	4	7b	7b
Cis	D	Dis	E	F	Fis

		6		6
	3b	4	7	4
Vorbereitung zur Cadenze	G	F	E	F

Wir unterscheiden die zwei Begriffe Cadenze und Schlußfall, ob sie schon einerlei scheinen. Unter Schlußfall verstehen wir jene Folge der Hauptklänge, die in einen gewissen Ton fällt, und schließt; unter Cadenze eine gewisse Art von willkührlicher Auszierung, von freier Fantasie, wenn sich der

Sänger oder Instrument herausnimmt, den lezteren Schluß etwas länger ausführen zu dörfen.

Wenn wir alle Kunstgriffe der begleitenden Stimmen, wie selbige zum Ganzen wirken, auseinander sezen und weitläufig erklären sollten: so müste zu jeder Seite in der Partitur auch ein ganzer Bogen von Anekdoten kommen. Es kann nirgends alles gesagt werden, was sich sagen läßt; da wir aber so vielfältigen Stof zur Betrachtung wählen, so reichet eine Betrachtung der andern die Hand, und unsere Leser werden hunderterlei Anmerkungen selbsten machen, woran in Mannheim noch nie gedacht wurde. Wir befürchten eben so den erfahrnen eckelhaft zu werden, als den weniger einsichtigen dunkel zu bleiben.

Vom dritten Concert.

Die Karakteristik: l'agnello perduto e ritrovato: ein verlohrnes und gefundenes Schaf ist gegenwärtiges Concerts Ueberschrift.

Das Gesang ist ungekünstelte Natur. Der Gang ländlich ohne einige Schminke. Der Ton zärtlich aber traurig. Der Stil ist sehr gesezt, weniger tändelnd, als wir von der aufbrausend hizigen italienischen Sezart gewohnt sind. Vielleicht fänd

dieser Geschmak in nordischen Gegenden mehr Beifall.

Wir wollen mit ferneren Anmerkungen den Leser nicht ermüden. Nur zwei Hauptstofe zu nützlichen Betrachtungen finden wir hierin.

1) Die Zweideutigkeit des sechsten Tons in weicher Leiter A mit dem ersten Ton in harter Leiter F

2) des vierten erhöhten in weicher Leiter D mit dem fünften in harter Leiter E.

3) des fünften Tones G mit dem ersten Tone G.

Da ein hiziger Eingang voll von abgestossenen Noten Verzweiflung und äusserste Traurigkeit daher tönt: so folgt eine süse einschlummernde Ahndung der sicheren Hofnung; denn der Zuhörer wird nun sanft eingewiegt, wenn F den Hauptklang vorstellt, das zum weichen A der sechste Ton war. Freilich ist die Unterhaltungssiebente es, das eigene Kennzeichen des fünften Tones vom B etwas weit hergeholet. Sie ist aber nicht mißbraucht, sondern dient nur bisweilen, um die andere Zweideutigkeit zu bestärken.

Und

Und diese besteht hierin, daß man glaubt
B d f as
zu hören, da b d f Gis ertönen; das Gehör wird vom folgenden fünften Tone A überzeugt, daß nicht as die Unterhaltungssiebente, sondern der Hauptklang Gis, der vierte erhöhte Ton vom weichen D gew.sen sei.

Bei dem ersten Einfall des Tutti ins erste Solo kämpfen gleichsam der erste und fünfte Ton um das Schlachtfeld. Man könnte eben sowohl das C für den ersten, G für den fünften, als C für den vierten, G für den ersten Ton ansehen, wenn nicht der Vorgang für des C laut spräche. Nun bedient sich Hr. Vogler mit vieler Dreistigkeit im folgenden Solo des G als ersten Tones und das Ohr wird auf eine seltene Art getäuscht.

Nach dem ersten Allegro schließt der Rondo dicht an. Er stellt eine edle Nachahmung des Schäferhorns vor, und bestättigt hier die oben angesezte Ueberschrift; weil, wie der Schäfer sein verlohrnes Schaf im traurigen verzweifelnden Tone beweinte, das Stück mit Betrübniß und schwacher Hofnung abwechselte: so auch, daß er es wieder gefunden, ein frohes Danklied anstimmen muß.

Das vierte und sechste Concert kommen im Pla-

ne sehr genau miteinander überein, und wir werden nach dem fünften erst das vierte recensiren.

Das fünfte Concert ist sehr tändelnd. Nur müssen die Bindungen genau gemacht werden, daß sich die Töne wohl vereinigen, wenn die sanften Läufe daher schleichen. Auf diese Art wird es den Klimpereien gewohnten Clavierschülern schwer fallen; denn diese müssen entweder das Ohr ermüden, wenn die Gesänge von Anfang bis zum dolce im launigten Geschmake vorkommen, oder erst hier die Bindungen lernen.

Nicht binden (heist es im Schulbuche) ist noch nicht Abstossen. Dies sollten alle genau beobachten, die mit Empfindung jemal einen Saz vortragen. So ist auch unterm Stossen und Stossen ein merklicher Unterschied, ob die Hand hoch aufgehoben werde, oder ob sie nur wie eine sanfte Uhrfeder ganz sachte zurückfahre; dieses wird mit kleinen Dupfen, jenes mit grosen Strichen angedeutet.

Der Plan dieses ersten Allegro ist sehr einfach. Doch wird der Eindruk von jener Ausweichung gewiß bündig ausfallen, wenn es ins weiche A und weiche H übergeht, wobei sich die linke Hand auszeichnet.

Manche Passaggen scheinen leicht und sind

schwer,

schwer, der natürlichen Anlage, dem Fingersaze, auch der Gewohnheit äusserst wiedersprechend. Andere Läufe, Sprünge sind leicht und brillant d. i. scheinen ausserordentlich schwer und überraschen den Zuhörer. Von dieser Gattung sind die rollenden Läufe der linken Hand, die sich auf 5 Töne einschränken. Der geringste Anfänger findt keine Schwierigkeit, sie herauszubringen, wenn man schon glaubt es würden hiezu noch Meistersfinger erfodert.

Statt dem Rondo folgt etwas aus dem harmonischen Antikensale, ein uraltes Bardengesang d. i. im ernsthaften Geschmake wo der Gang solid und gesezt ist.

Das Gesang ist zwar neu, aber die trockene weiche Tonarten, und die Bewegung: Töne und Noten tragen das ihrige zur Schilderung bei.

Dieser Hymnus l'Inno bekömmt seine Veränderungen. Lernen doch hieran jene Variationensezer, daß man nicht hiezu geschickt sei, wenn der junge mechanisirte Clavierspieler die Harmonien mißkennt. Im ersten Jahrgange hatten wir zwar einen Stof mit Veränderungen genau auseinander gesezt; die Hauptklänge zum stäten Maasstabe genommen, hievon die Wohl- und Zwischenklänge

Vor- und Nachschläge bestimmt, und die Freiheiten, die man sich in weicher Tonart herausnehmen darf, praktisch angemerkt. Wir finden aber hier nüzlich, noch folgendes nachzuholen, daß sich die Variationen desto mehr erschweren, je mannigfaltiger, je Harmonienreicher, in der Tonfolge abwechselnder der Hauptsaz ist. Und obschon hier manchesmal Achtel in die Reihe als Hauptklänge tretten: so ist doch in allen Veränderungen, ja sogar in lezter mit Zwei und dreissigstel die Vorschrift immer genau befolgt. Niemand wird sich auch soleicht bei Anhörung des Thema vorstellen, daß es Veränderungen leide, oder daß deren noch folgen sollen. Zulezt sind noch zum endlichen Schluß, statt der gewöhnlich rauschenden Coda, sechs Viertel ex visceribus causæ entlehnt, die mit Stärke und Schwäche abwechseln.

Daß der siebente Ton in weicher Leiter mit seiner verminderten Siebente sich vorzüglich auszeichne, ist aus unserm Schulbuche bekannt. Daher nimmt sich auch diese Veränderung in weicher Leiter verschiedene Freiheiten heraus. Wir wollen die Grundtöne eben sowohl als Hauptklänge zur Deutlichkeit hersezen.

6
5
g.6 6 kl.3
Gr.T. gr.3 gr.3 | 5 gr.3 | E F kl.3 | Cis
G D G D | Es Fis G D | G D | 7
H.Kl. Cis gr.5
gr.3 A B
zweimal A

6
gr.6 6 gr.4 6
Gr.T. E F kl.3 3b 7 | 11g.10 kl.3 | gr.3 5 | C B |
G 5 D D G E | A D | D Cis | 5 3b |
H.Kl. Cis | | | Fis G |
zweimal

6
kl. 4
übrm.2 g.6
6 6 | 4 |
Gr.T. B Tis g.3 | B A | Hier ist ei= | 11gr.10 3b |
G D | | ne Lüke ge= | D G |
3b gr.3 | 7b | lassen. | |
H.Kl. G D | 5 | | |
| verm.3 gr.3 | | |
| Cis D | | |

Wir finden uns berechtigt, auch im gegenwärtigen Hymnus einen empfindsamen Vortrag, besonders die Bindungen, nachdrüklichst zu empfehlen.

Vom vierten Concert.

Dieses Concert ist sehr munter und aufbrausend, desto leichter aber für die Clavierstimm, welche kein einziges Sechzehntel bekömmt.

Bei allem dem tändelnden ist doch die Ausweichung des zweiten Solo voller Täuschung. Noch niemal stunde das Zeitmas allegro ohne Mäßigung wie hier; denn es hies immer allegro moderato. Die Ursach ist; weil der einfache Saz schon ein geschwindes Zeitmas leidet.

Im Spielen muß man vorzüglich darauf sehen, daß die Triller kräftig abprellen, und die Bindungen mit Empfindung vorgetragen werden. Es ist beinah unmöglich, daß ein Meister alle diejenige Modificationen, kleine Verzierungen beisetze, die zur Ausführung des Stücks wesentlichste Dienste leisten, ja nicht selten unentbehrlich werden. Solche unmerkbare Verstärkerungen z. B. auf die erste Not des Takts – eine sinkende Zurückweichung – Vergeschwinderung und Zurükhaltung des Zeitmases, in soweit es der Eintracht der mitspielenden nicht zum Nachtheile gereichet, – kurz – alles dasjenige, was den mathematisch – mechanisirten Zwang des Taktes meidet, und mit ästhetischem Fluge sich zu den Cherubinen emporschwinget – jene Erbschaft der grosen Empfindern veredeln eine jede auch schwache Composition.

Das

Das Andantino ist nichts als ein schmelzender Tonwechsel; wie im weichen Wachs abgedrukte Figuren unterhalten den Zuhörer; es singt unaufhörlich, und die Begleitung stellt einen blendenden Schimmer vor, dessen einzele Strahlen sich nicht unterscheiden lassen. Wir tragen aber kein Bedenken den lehrbegierigen Tonliebhabern das ganze geheimnißvolle Gemäch aufzudecken. Im fünften Schlage des zweiten Theiles vom andantino nimmt diese bunte Farbenmischung ihren Anfang. Das Clavier bekömmt theils nahe Zehnten, theils andere Zehnten, aber in verschiedener Abtheilung. Eigentlich, da die 7 Töne der Leiter schlußfallmäsig versezter als Hauptklänge die Harmonie inne haben, findt eine solche schleichende seltne Bewegung Statt. Die erste Geige erhebt dasjenige, was die linke Hand vorträgt, um acht Töne höher; die zweite Geige unterstüzt das Gesang der linken Hand um acht Töne tiefer Und dies ist der Grund eines so orakelmäsigen Resultats. Der Baß kneipt dazu die Hauptklänge wie eine Harfe. Die Bratsche hält in der Mitte den neutralen Wohlklang an, der bald Fünfte bald Achte wird. Und so erhalten wir ein mannigfaltiges Ganzes, dessen jede einzele Bestandttheile im äussersten Grade einfach gesezt sind. Desto mehr contrastiret aber hierauf

die

die wesentlich vierstimmige Harmonie des Hauptsazes.

Die Anlage dieses Andantino ist die Anlage des Rondo. Da das lezte Stük ein ordentliches sogenanntes Presto vorstellt: so konnte schon in der Mitte ein Rondo oder, wie man es nach dem französischen Geschmake nennt, Romance Statt finden.

Das lezte Allegro des vierten Concertes zeichnet sich durch freche Pinselzüge, durch kühne Wendungen aus. Der Schwung ist erhaben, und unterhält mit beständigem Wechsel von solchen Neuheiten, die sich streng auf den Hauptsaz beziehen.

Um nicht den Nachgrüblern allen Stof zu benehmen: so schliesen wir unsere Anmerkungen hiemit. Wer die bisherige Zergliederungen und besonders des vierten Concerts genau untersucht und von eigenem Gefühle bestättiget findet, wird leicht das

Sechste Concert

übersehen können. Wir wünschen mehr dergleichen Concerte zu hören, die nicht zu schwer, doch hinreichend sind, einen Meister in Achtsamkeit zu erhalten, die eben so den Verstand des Professors zu vergnü-

gnügen, als das Herz der Liebhaberin zu rühren, Gewalt und Reiz haben.

Freilich wird mancher ein melancholisches Adagio aus dem weichen F missen, ein anderer zuviel drei viertels Takt klagen, der dritte nach einem Tanzmenuet mit Trio vergebens seufzen — wär aber nun nichts mehr zu erwarten, dann weh dem Tonsetzer, der alles schon geschrieben, alles schon geleistet und nichts mehr zu denken hat, als daß er sich seine Grabmusik zu Papier bringe.

Ueber

Ueber die
Ouvertur
der Operette:
der
Kaufmann von Smirna.

In den Sinfonien befinden sich meistentheils zwei Hauptsätze. Erstens ein starker, der zur Ausführung den Stof giebt. Zweitens ein sanfter, der die hizigen Getöse vermittelt und das Gehör in einer angenehmen Abwechslung erhält. Die anderen feurigen Zwischenstücke, die blos nur zum Zusammenhange als einzele unbedeutende Perioden gezogen werden, rechnet man nicht.

In gegenwärtiger Ouvertur aber herrscht nur ein Hauptsaz, der um so mannifaltiger ausgeführt wird, je einfacher er in Ansehung des natürlichen Gesanges und der verwandetsten Hauptklängen in das Gehör fällt. Er dient zur Ueberraschung vermittels der wandelbaresten Ausweichungen, die der Baß in seinem gesetzten Gange alsdann vornimmt, da die Geigen dabei zittern; dieser nämliche Saz aber dient zur Täuschung, wenn die gesellige Drit-

ten

ten und Sechsten in verschiedenen Stimmen mit einander einig fortwandern, während dem, daß eine Mittestimm ganz heiter dazu einfällt.

Um diese Verkettung des gelinden und raschen Vortrages vermittels der nämlichen Fortführung immer gleichgültig zu bewirken, ist ein anderer Saz beigefügt worden, der die Stelle der unbedeutenden Perioden einnimmt; die Beispiele werden es deutlicher machen.

1) Dieses ist der Hauptsaz, und wird von allen Bogeninstrumenten ganz leis vorgetragen. Das Gehör wird dadurch in eine begierige Erwartung versezt, und überrascht; da 2) dieser Saz nur allein im Baße herrscht, und von den Blasinstrumenten die Melodie 3) sowohl als Harmonie 4) 5) 6) unterstüzt werden.

Die Bratsche und Baß sind beim Eingange sehr tief gesezt, damit sie desto stiller gehen.

Die Sinfonie fängt nur mit lauter Bogeninstrumenten an, um den Contrast desto scheinbarer vorzustellen, wenn auf wenige und leise Instrumenten viele und starke folgen.

7) Bisher währte noch immer das erste Gesang, das vorher in allen Bogeninstrumenten sehr still, und nachgehends aufbrausend gehört wurde.

8) Dies

8) Dies ist der zweite Saz, statt dessen in manchen Sinfonien allerhand Mischmasch von türkischer Musik die Ohren betäubet, ohne jemal wissen zu können, was sie sagen wollen.

Wie oft glaubt man leider sich von der edlen Bühne in eine Waschküch versezt zu sein, wo man nichts als leeres schales Geschwäz vernimmt, da alles nur seinem Triebe nach fortplaudert. Eben so sind die meisten Ouverturen beschaffen. Man wartet kein Stichwort ab, der Vortrag wird nicht harmonisch begleitet, sondern jedes schreit und lärmt; und was?... Wir hören nichts bedeutendes, nichts bündiges, aber viel — das ist mehr als wir verstehen konnten.

Man wird vielleicht glauben, daß diese zweite Geige 9) sich nicht erhaben genug bewege, da sie auch so trommelmäßig fort rumpelt. Dieser Einwurf wär gegründet, wenn die ganze Stärke gegenwärtigen Sazes blos nur hierin bestünde; da aber die erste Geige sehr entscheidend spricht, die Bratsche keinen gefälligen Jaherrn im Rathe vorstellt, sondern eigene abwechselnde Gesänge mit jenen der ersten Geige verpaart: so muste die zweite Geige eine durchdringliche Begleitung haben, um nicht ganz mißkannt zu seyn. Man betrachte nur, welche ausgesuchte Wahl sie getroffen hat, immer

sol-

che Töne zum Basse vernehmen lassen", 10) die die Vollständigkeit (der Simplicität ohngeschadet) aufs äusserste beförderen.

Die in ihren Grundtönen so verschiedene F Waldhorne 11) und (Trompeten 12) haben das Thema der Sinfonie noch nicht vergessen; sie wetteifern miteinander, es wechselweis vernehmen zu lassen, und damit es etwas hitziger und mannigfaltiger erscheine: so ist ihre Bewegung geschwinder, und sie bringen es gleichsam eigensinnig an gewisse Stellen hin, da die Harmonie in einem Schlage 13) 14) wechselt, und man es gewiß nicht erwartet hätte. Man glaube nur nicht, daß dadurch eine Mannigfaltigkeit erwüchse, wenn die Waldhorne und Trompeten miteinander in zwei verschiedenen Abtheilungen (vom Claviere zu verstehen) Marsch- oder Jagdmäßig fortwanderten. Nein. Unter Mannigfaltigkeit verstehen wir nichts anders, als daß die an und vor sich einfachen Gesänge mit einander, auf eine ungewöhnliche Art verbunden werden. Und gleiche Wirkung erfahren wir hier von den F Waldhornen und C Trompeten, wovon jegliches Instrument nach seiner Art fortsingt, und die verschiedene aber consonirend gewählte Verhältnissen, mit einander verbunden werden. So dient zum gegenwärtigen f und c der einfache Baß G A 15) als eine wahr-

 haft

haft mannigfaltige Begleitung; denn man hätte, statt dem verstellten Schlußfalle ins A, den einfachsten Schlußfall ins C vermuthen sollen. Um aber deutlicher zu sprechen: so fügen wir noch hinzu, daß gleichwie es eine Harmonia simultanea und successiva giebt, also auch zweierlei Mannigfaltigkeit entstehe, und durch gegenwärtige Anmerkung hier nur allein die gleichtönende und nicht die gleichfolgende Harmonie betroffen sei.

Ein angenehmer Wechsel unterhält hier den Zuhörer. Erstlich täuscht der Tonsetzer das alltägliche Gefühl; weil der begierig erwartete Schlußfall ins C noch um vier Schläge verzögert wird: zweitens fügt Kunst Verbindungen hiezu, die wieder im Ganzen eine herrliche Combination bilden, und unter sich so unschuldig sind.

Der Baß 17) ahmt der ersten 16), die zweite Geige 19) der Bratsche nach 18), und die Flöten 22) und die Clarinette oder Hoboen 21) sagen zu verschiedenen Zeiten das nämliche.

23) Diese Harmonie ist sehr rasch: sie hält aber nicht lange an; denn eigentlich wär sie der fünfte Ton D vom harten G. Das im Grunde liegende F 24) entschuldigt die augenblickliche Ausschweifung, und bestimmt desto entscheidender den wahren Hauptton C.

20) Hier ruhen die Fagotte aus, vorher schwiegen die Flöten und Clarinette. Die Waldhorne und Trompeten waren bisher ziemlich angestrenget, hingegen werden sie beim sanften Ausdrucke desto mehr geschont.

25) Es ist bei dergleichen laufenden Bässen keine ünnüze Vorsicht. eigene Gesänge dem Violonzell und dem Contrabaß vorzuschreiben; denn man muß so wohl auf die Leichtigkeit der Vorschrift, als Wirkung des Vortrags sehen. Da die Luftkreiße, die bei jeder Schwingung einer dicken Saite erschüttet werden, langsamer, vermög, der Elasticität wieder in ihren vorigen Stand zurückkehren, als bei einer dünnen Saite: so kann unmöglich auch von den geschicktesten Tonkünstlern bei solcher Geschwindigkeit eine Richtigkeit auf demContrabaß vernommen werden. Wer sich hievon einen thätigen Begrif erwerben wollte, darf nur mit dem Wasser, einem so nah mit der Luft verwandten Element, einen Versuch machen. Man dupfe mit einem Finger, und dann mit der ganzen Hand in einen Topf Wasser, um sich durch die Verschiedenheit der Wasser-kreisen einen Vergleich von unsern Anwerkungen vorstellen zu können.

(26 Vier Schläge hindurch singt die Flöte mit dem Fagotte um 10 Töne höher; dann vier Schläge 27) Die Hoboe um 6 Töne höher, und werden von den Geigen im Gesange unterstüzet. Dieses Gesang beziehet sich immer auf den Hauptsaz.

28) Hier ist eine Nachahmung, wobei ein jedes Instrument vor sich so wächst, als die Harmonie durch den wechselweisen Zutritt der Instrumenten verstärkert wird.

29) Der Hauptsaz erscheinet im Baß. Man glaubt das Nämliche wie beim Eingange 1) zu hören, und doch weicht es bald ins weiche A 30), bald ins harte G 31), und harte C aus 32).

Hier geschiehet eine Vereinigung zweier Gesängen; denn da die Flöt und der Fagott in weit entferntem Abstand gleichsam muthig und überlaut den Hauptsaz 33) ausrufen: so bringt die erste Geige 34) obige Bewegung 8) noch frischer in die Gedächtniß zurück, als bei voriger Nachahmung 28), die sich doch eben hierauf bezogen, geschehen war. Die sanftschleichende Harmonie 35) hält zum Vergnügen an, damit nicht etwa diese getrennten Säze, mitten im Gelaise zu abgestuzt vorkämen. Noch

ein

ein anderer Vorzug äusseret sich in der Umkehrung des Hauptsatzes. Die Hauptklänge des Thema waren F, C, F, C u. s. w. und hier heissen sie C, F. Warum sind sie nun hier verlegt? Warum fällt jetzo der fünfte Ton auf das starke Takttheil; der erste auf das schwache, — statt, daß vorher der erste Ton auf das starke, und der fünfte auf das schwache zu stehn kam?

Wegen keiner anderen Ursach, als daß das C, der folgende erste Ton bündiger und entscheidender zum Ohre spreche, wenn ein schwankender Wechsel des ersten und fünften, und eine wiegende Tonfolge vorhergegangen.

Man drucke sich die bisher schon an verschiedenen Orten angebrachte Bemerkungen über die zwei Schlußfälle vom ersten in fünften, vom fünften in ersten und ihre kraftvolle Wirkung und thätigen Bezug auf jede planmäßige Einrichtung der Tonstücke wohl ein.

36) Hier tritt wieder der Hauptsatz aber in einem bunten und ganz neuen Gewande auf: idem & diversum. Wären doch gleicher Ueberlegungen jene störrigte Köpfe fähig, die mit einem neidigen Kaltsinn ihre Ohren boshafterweiß, wenn sie auch einer Aufführung beiwohnen müssen, vor den musikalischen Wahrheiten verstopfen.

37) 38) sind das Gis und E im Baß als anticipirte Vorschläge zu bemerken.

39) 40) Jene Nachahmungen, wenn zwei Stimmen aneinander gleichsam hangen, wirken mit unglaublicher Kraft auf die Sinnen; das Geblüt der Zuhörer kömmt in eine Wallung, besonders wenn beim Schlusse des ersten Theiles die Rede merklich hitziger wird. So wüthet die Ausführung jetzo in alle Töne herum, und was vorher 16, 17, 18, 19, in einem Tone gesagt ware, wird in drei verschiedenen 41) 45) 49) mit Nachdrucke wiederholet.

53) Nun ruht die Rede; sie täuscht, und läßt dem Zuhörer Zeit zum Ausschnaufen, damit er desto leichter vom unerwarteten überraschet, alsdann nach dem leeren Vortrage, und der gelinden Ausführung desselbigen Hauptsatzes von der äusserst contrastirenden Vollstimmigkeit erschütteret werden könnte.

Von dem gänzlich zu vereinigenden Zusammenfluß aller hohen und tiefen, Blas- und Bogeninstrumenten stellen die zwei Geigen 54) 55) (so zu sagen) ein Wettrennen an, und laufen wechselsweis hintereinander. Hiedurch wird das Gehör zu bündigen schlußmäßigen Beweisen vorbereitet.

56) Von nun an erscheint kein neuer Schlag mehr.

Wer die bisherige Anmerkungen mit Ueberlegung gelesen hat, wird das musikalische Warum vom Folgenden leicht finden.

Man durchgehe nach überdachtem Plane fleißig die begleitende Stimmen. Möchte doch gegenwärtige Rezension so viele verworrene Streitfragen entwickeln, daß manche glauben, wenn es nur lärmt, das wäre Harmonie; andere hingegen dafür halten, die Begleitung bestünd nur in Vermeidung der eckelhaften Achten- oder Fünftenfolge.

Nein. Eine jede Stimme muß singen.

Das Gesang aber einer Stimme muß sich himmelweit vom Gesange der anderen söndern.

Wenn die Stimmen ganz blind ohne Vorbedacht hinein blöcken wollten: so hätten wir nichts Einfaches.

Sollten aber die Stimmen sich mehrentheils nach einander richten: wo würde die Mannigfaltigkeit erzielet? Also Simplicität in den Theilen, Varietät im Ganzen sind der Gegenstand eines wissenschaftlichen Tonsetzers.

Diese vier Schläge 57) sind erstens zur Vermittlung der Sinfonie und der ersten Arie, zweitens zum Ausdrucke eines heitern Morgens, drittens

an dem Orte sehr schicklich angebracht, wo sich der Vorhang öfnen soll; denn sie steigen eben so in die Höhe, und flössen dem Zuhörer eine sanfte Erwartung ein.

Nun folgt die erste Arie.

Das Rittornel ist sehr lang und vollständig.

Es dient nicht sowohl gegenwärtiger Arie als dem ganzen Stücke zur Vorbereitung; denn der Zuhörer, sobald er die Bühne erblickt, will in eine gewisse Leidenschaft versetzt seyn. Der Hauptstof ist die Freundschaft, Dankbarkeit und wahre Menschenliebe: also konnte zum Anfange nichts bedeuten der von den Instrumenten vorgespielet werden, als ein zärtliches sanftes Gesang, das mitleidige Herzen karakterisirt; und eine rührende Zusammenstimmung, die in verschiedentlich veränderter Lage 1) 2) 3) immer das ståte Sinnbild einer harmonischen Eintracht bleibt.

Wenn es wahr ist, daß wir nur 3 Wohlklänge haben; so könnte nichts einfacheres ausgedacht werden, als, daß das Gesang zuerst auf der Achte, der Dritte, zuletzt auf der Fünfte ruhe.

Hier schlägt eine kleine Anmerkung ein, vom Binden und Stossen. Abgetrennte Sätze, die erschüttern; prächtige Gedanken, die Verehrung einflös-

sen; herrliche Bilder, die überraschen sollen, fodern, daß auch die Töne mit Stolz gleichsam weggeworfen und mit Verachtung abgestuzt werden. Aber sanfte Erinnerungen, menschenliebende Vorsätze, freundschaftliche Unternehmungen verdienen einen anderen Pinsel. Die Töne dörfen nicht gewaltthätig voneinander geschieden, sondern müssen gutherzig verbunden werden, — Ja sie könnten sich gesellig einander in die Arme schlingen und dieß wird durch gegenwärtigen Vortrage 4) 5) 6) erzielt.

Die sogenannte Copisten oder musikalische Abschreiben sind meistentheils zu nachläßig, als daß sie alle erfoderliche Genauigkeit in Ansehung der Bindungen beabachteten; manchesmal besitzen auch die Tosetzer nicht Fleis genug, um es richtig anzudeuten. Nicht alle Orchester, wie das Mannheimer sind der Vorschrift so getreu.

So geschiehet es in dergleichen Gängen wie 5), daß ihr Bund nur sich über die drei erste Noten erstrecke, da doch der Vortrag sehr unangenehm ausfiele, wenn die vierte Not im nämlichen Bund nicht mitschliffe. Die doppelte Bindungen 6) werden gar nicht befolgt. Wie matt fiel es aus, wenn man die vier kleine Bindungen; und wie abgestutzt, wenn man den untersten vernachläßigte?

7) Auch die blasende Instrumenten tretten dem freundschaftlichen Bunde bei. Sie bestättigen den Vortrag und erheben das Gesang ungemein. 8) Die Gefahren des Meers, 9) die ruhige Stille, 10) die zärtliche Empfindung werden hier pantomimisch vorgesagt.

11) Die Flöten empören sich, 12) Die Wolken schwüllen auf; beide vertheilen sich und gehen vorüber.

Der Ausdruck des Sturms hier wäre nicht nöthig; denn das ist nur eine Erinnerung: aber eben deswegen verdient es Beifall, da er so natürlich als bedeutend, und so angenehm als constrastirend in nämlichen Gelaise stäts fortwandert.

14) Dies ist schon eine Anwendung voriger Anekdote vom Stossen. Der erhabene Begrif eines edlen und großmüthigen Herzens wird dadurch sehr lebhaft geschildert, und hierauf 15) contrastiret die zärtliche Dankbegierde. 16) Verkettungen, deren Sinn folgender ist:

d f e g | f a g b | a c h d |

Man könnte einen Anstand finden, daß eine Baßstimm zu zärtlichen Empfindungen, und künstlichen Zierlichkeiten gewählt wäre. Allein, wenn man das Subjekt kennt, der hierin ein besondere

Baß

Saß hatte, und noch die anderen Tenor Arien vernehmen wird, so wird gegenwärtige Austheilung sich vor dem Tadel schützen.

17) Um die Arien in einer beständigen Abwechslung zu erhalten, wird zwischen dem ersten und zweiten Solo des ersten Theiles, der zweite Theil eingeschaltet. Die Bewegung ist munterer und doch dabey nicht wild.

Die zwei einander äusserst entgegengesetzte Abbildungen eines verachteten 18) und vergnügten 19) Gegenstandes sind hier sehr glücklich getroffen.

Die Harmonie von ersterm ist etwas trocken, und wird mit einigem Stolz vorgetragen; die Harmonie des zweiteren ist sehr angenehm, und hält mit einem schmeichelhaften Eindrucke an.

20) Zum untrüglichen Zeichen, daß der Gesangdichter auch die Wörter verstanden habe, welches etwas seltnes ist, vernimmt man hier zwei in einem zusammengeschmolzene Sinne.

Nämlich anstatt der Dichter sagt,

Nach überstandenem Sturm und Wetter
Genieß ich ganz der Ruh;

So singt jetzo Hassan:

Bey ihr genieß ich ganz der Ruh
Hielt ich doch jeden Augenblick
Bei ihr für größrer Glück.

21) Hier

21) Hier kömmt eine sanfte Ausweichung vor, die so natürlich ist, als unerwartet, und dadurch gewinnt der Tonsezer Gelegenheit, den vorigen Ausdruck, so wie er war, unübersezter anzubringen. Daß auch Zwischenklänge zurückgehalten, und verzögert werden können, (der Tonsezk. 12. §.) sehen wir hier 22) der Sinn ist folgender:

g a b c | d b a g

Erklä-

Erklärung

der Tab. XVIII. in den vier letzten Lieferungen des ersten Jahrgangs enthaltenen Clavier-Uebung oder Trio für Bratschen.

Wir haben schon mehrmalen und nicht ohne Grund gegen die häufige Klimpereien jetzigen Modestils geklagt, und werden nie aufhören zu bedauren den Schaden, den seichte Tonsezer und Claviermeister dem Ganzen bringen, wenn sie durch ihre hackbrettsmäsige Sonaten, oder bindungenlose Anführung das edle Instrument weit unter seine Gewalt und Verdienst herabsezen — nur deswegen herabsezen, daß bei verdorbenem Geschmake ein unbedeutendes Getös auf dem Claviere das herrschende Modestück werde, hiemit sich ihre Müh verringere und die Damen gleich den ersten Monat die Ohren der Zuhörern mit einem lautschreienden Wirrwarr füllen mögen.

Hiezu tragen noch die kleppernden Pantalons, die von unversuchten unharmonischen Zimmerleuten ohne Rückdämpfung und daher ohne dem mindesten Erfolge einer auch schwachen Deutlichkeit gebaut sind, all ihr mögliches bei.

Ein

Ein dergleichen Stück, wobei die linke Hand in der Mitte harret, die rechte aber unten und oben herumhüpfet, liegt hier vor Augen. Dieses ist schädlich denjenigen, die ohne solider Vorbereitung ihrer Finger dabei herumtumlen wollen; nüzlich aber den Zöglingen einer ächten Clavierschule; die sich schon an die Bindungen gewöhnt haben. Man lernt dabei, finster die Töne treffen, und mit Gewißheit Zehnten und Elften ja 17 Töne überspringen.

Der Plan des zweiten Theils bei gegenwärtigem Rondo ist auch keiner der alltäglichen, und dieser Schwierigkeit in Ansehung der mannigfaltigsten Ausweichungen entspricht eine herrliche Wirkung.

Wenn der Rondo das erstemal gespielt wird: so heißt die Vorschrift for. und dann pia.; die letzten Schläge aber des Mittelsazes sind herabsinkend, (calando) leis, und dann heist es bei der Wiederholung pia. crescendo for.

Dieses Clavierstück wird zu einem Trio von drei Bogeninstrumenten, wenn man die Verrichtung der linken Hand zu zwei Bratschen sezt, so daß sie die Drittenverhältnisse zugleich modo simultaneo, vortragen, statt daß das Clavier sie successivo nacheinander spielt, und wenn, wie es nicht schwer ist,

ist eine andere Bratsch das hüpfende Baß = oder Altstimm mäßige Gesang geigt. Die zwei laufende Bratschen erhalten alsdann lauter Sechzehntel, statt, das das Clavier lauter Zwei und dreisigstel hatte, auf folgende Art;

g g g g g g g g g g g g g g g g |

e e e e e e e e d d d d d d d d |

Diese Umbildung, ein Clavierstück für drei Bogeninstrumenten spielbar zu machen, geschah nur, um dem Verlangen eines gewissen Gönners der Monatschrift und thätigen Musikfreundes, des Fr. v. ***, der selbst die Bratsche spielt, in seine Nachkommenschaft aber den Geist der Harmonie schon sich eingeflößet hat, ein baldiges Genüge zu leisten.

Wir wünschten eben so all unserer Gönnern verschiedene Lieblingsstücke zu kennen, durch deren Auswahl und Beifalle aufgemuntert wie unser gegenwärtiges musikalisches Archiv täglich mit neuen Producten bereichern würden.

Nachricht für den Buchbinder.

Es war ein Versehen des Sezers, der folgenden Ankündigung des Bogen-Claviers die Zahl 48. vorzusezen, statt daß 81 stehen sollte. Den Anlaß hiezu gab; weil die Ankündigung eher verschickt worden, als gegenwärtige Lieferung herauskam.

Es muß also die Ankündigung des Bogen-Claviers erst nach der Seite 79 geheftet werden.

Ankündigung
eines
neuerfundenen
Bogenclaviers.

Herr Greiner ein tiefdenkender Instrumentenmacher in Wezlar hat ein Clavier mit Darmsaiten und Bogen verfertiget, selbiges im öffentlichen Concerte hören lassen, worauf vorzüglich Hr. Enslin die Voglerischen Trio mit grösten Beifalle spielte. Beide sehr harmonirende Genies Hr. Enslin als Clavierspieler und Hr. Greiner als Instrumentenmacher sind zusammen nach Mannheim gereist, um das neue Instrument das Greinerische Bogenclavier unserem Meister vorzuzeigen, und hierüber sein Urtheil zu vernehmen, welches wir hier aus warmen Patriotismus unsern lieben Landsleuten mittheilen.

Das Clavier ist das vollständigste Instrument, es besteht vor sich selbsten ohne irgend einem Beitritte eines anderen. Das Clavier hat die ganze Harmonie in seiner Gewalt, und bedarf keiner Begleitung. Ausgebreitete Tonfolgen, der vier

Singstimmen bündigsten Saz, mehrerer mitstreitenden Parthien wesentlichste Karakteristik trägt es vor — gebiethet unumschränkt dem weitschichtigen Felde der Töne — es ist die Summe der musikalischen Combinationen.

Alle diese Vortheile leiden, dieser Glanz wird verdunkelt: wenn man bedenkt, daß das Clavier keinen Ton anhalten — kein dauerhaftes Gesang — Töne — schmelzende Töne verbinden könne, daß sein Vortrag unabhängig von der Hand des Spielers gleich erlösche. Welch' unendlichen Vorzug gewinnt nicht die Geige? Welche sprechende Gewalt stikt nicht im Bogen. Dieses sanfte hin und her winden, die Gefühlvolle Drehungen ergreiffen das Herz, besiegen es, und wir sind nicht mehr mächtig, wenn ein einziger kräftiger Zug eines Tartini aus Padua, eines Benda aus Berlin, eines Fränzl aus Mannheim herzerhebend daher streicht.

Mit neidigen Blicken verfolgten bisher die Clavierspieler die Geige. Ein allgemeines Bestreben, worin verschiedene übereinkamen, war dorthin gerichtet, um einen Bogen unter die Botmäsigkeit der Claviertasten zu bringen. Mehrere Versuche wurden angestellt, um ein Rad anzubringen, zu welcher Erfindung die rohe Leier schon hinlänglichen

Stof hergelehnt. Das Instrument hies Gambaflügel. Der Ton war aber rauh. Die Behandlung höchst beschwerlich. Die Mechanik beim ersten Augenblicke schon baufällig. Und so wurden sie schon vor zwölf Jahren auf die Speicher unter den Schutt der abgenuzten Hausgeräthschaften für ewig verwiesen.

In den gelehrten Schriften eines Marburg steht ein gewisses Instrument beschrieben, das der Hohlfeldische Bogenflügel genannt wird. Die Erfindung des Hrn. Hohlfeld, dessen auch Sulzer in seiner berühmten Theorie der schönen Künste und Wissenschaften erwehnt, besteht darin, daß es Darmsaiten und einen Bogen habe, sonsten läst sich nichts aus den Schriften abnehmen.

Man zweifelt an der Güte des Hohlfeldischen Bogenflügels nicht. Man mißte aber, dieser Erfindung ohngeschadet, noch immer ein solches streichbares zu allen Stücken brauchbares Clavier. Und, wenn es auch zum Anhalten, und Singen die vorzüglichsten Dienste leistet: so kann doch kein einziges Tonstück ohne der anderen Gattung bestehen. Der uns angebohrne Hang zur Sucht der Abwechslung läst sich nicht unterjochen. Wir wissen, welchen Beifall das gläserne Instrument, die so-

genannte Harmonika erhalten habe: aber deswegen; weil es blos nur zur schwebenden Harmonie fähig war: so verlosch eben so geschwind der bezaubernde Eindruk, als man das erste Stük vernommen hatte. Man konnte kein allegro hierauf spielen. Die einseitige Schönheit artete zur eckelhaften Monotonie aus, und je besser das adagio herauskam, um so mehr wuchs das Verlangen, ein verhältnismäßiges allegro zu hören.

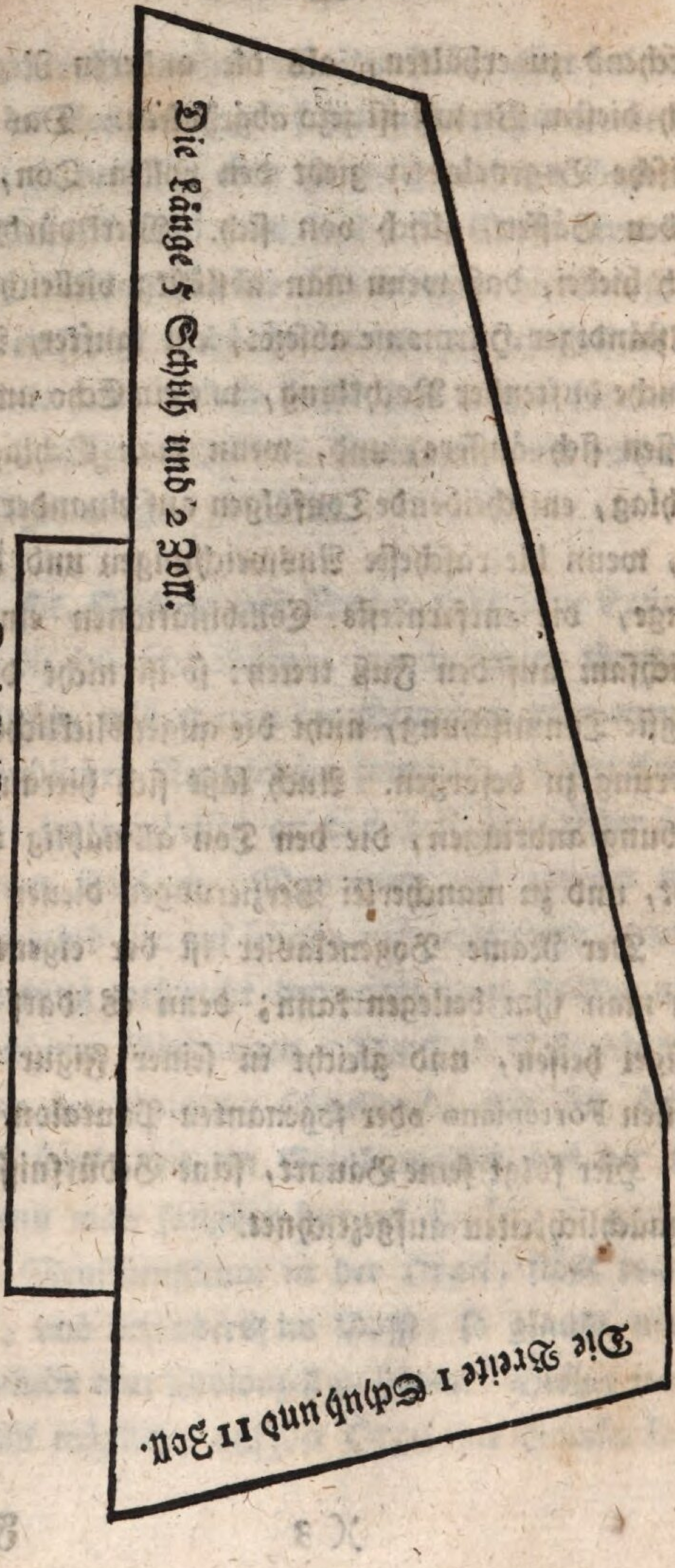
Hr. Greiner aus Wezlar stellt seine Erfindung auf die deutsche Bühne, im äussersten Grade lehrbegierig, will er nun die Stimmen aller menschenfreundlichen Recensenten sammlen, stöhrt sich aber nicht im mindesten an das neidische Zischen übelgesinnter Tadlern. Man kann mit gleicher Stärke geschwind hierauf spielen als anhaltend, dieselbige Wirkung entspricht den geläufigen Stößen als gewundenen Bindungen. Der Ton ist streichend, wie jener der Geigen; schneidend, wie der Hoboen; und stark, wie ein Gambaregister auf der Orgel. Wenn man sangbar hierauf spielet: so gleichet es der Menschenstimm in der Orgel, stößt man aber ab, und besonders im Basse: so glaubt man eine Gamba oder Violonzell zu hören. Bisher war noch nicht möglich, auf der Orgel eine Gamba so fertig

spre=

sprechend zu erhalten, als die anderen Register: auch diesem Verlust ist jezo abgeholfen. Das Greinerische Bogenclavier giebt den vollen Ton, auch in den Bässen, gleich von sich. Merkwürdig ist noch hiebei, daß wenn man abstößt; vielleicht mit vollständiger Harmonie absezet, ein sanfter, Wohlgeruche duftender Nachklang, wie ein Echo aus den Elisien sich äussere, und, wenn man Schlag auf Schlag, entscheidende Tonfolgen auf einander häuffet, wenn die rascheste Ausweichungen und Uebergänge, die entfernteste Combinationen einander gleichsam auf den Fuß treten: so ist nicht die geringste Tonmischung, nicht die augenblickliche Verwirrung zu besorgen. Auch läßt sich hierauf eine Bebung anbringen, die den Ton allmählig verfeinert, und zu mancherlei Verzierungen dienen kann.

Der Name Bogenclavier ist der eigentliche, den man ihm beilegen kann; denn es darf nicht Flügel heisen, und gleicht in seiner Figur einem kleinen Fortepiano oder sogenanten Pantalon.

Hier folgt seine Bauart, seine Bedürfnisse und Gemächlichkeiten aufgezeichnet.


Die Länge 5 Schuh und 2 Zoll.
Das Griffbrett 2 Schuh und 7 Zoll.
Die Breite 1 Schuh und 11 Zoll.

Die Länge dieses Instruments auf der einen Seite, wo es am längsten, ist: 5 Schuh und 2 Zoll; die Breite 1 Schuh 11 Zoll. Das Griffbrett, das auf der Seiten steht, und willkührlich hineingeschoben werden kann, beträgt 2 Schuh und 7 Zoll.

Alles, was zu entbehren, wurde dem Raume zu gefallen abgeschnitten.

Das Gestell kann davon abgeschraubt werden. Die Tritte zur Bewegung des Rades lassen sich in einem Augenblicke auf die Seite für jemand anderst legen, wenn der Spieler sich mit dem Tretten nicht abgeben will.

Auch die äusserst compendirte, und nirgends unbequeme Figur, gewinnt nach bisheriger Aufzeichnung ihre Vorzüge, wie die Dauer der Stimmung.

Die Einrichtung des Bogens ist so glüklich getroffen, daß mit ein wenig Colophonium er zum geschwinderen Anspruche der Darmsaiten sich schärfen läßt: was bisher bei dergleichen Instrumenten sehr mißlich zu stehen kann.

Dieses Instrument, ob es schon vor sich selbsten beide Gattungen das Allegro und Adagio bestreitet, würde doch noch auf eine seltne Art sich auszeichnen, wenn verschiedene Tastaturen mit einander vereinigt wären, so, daß eine den natürlichen Flügel mit unentbehrlicher Octavin, die andere

re den Pantalonshammer, und die dritte nach gegenwärtiger Anlage aber zwei Bögen, dann noch den dritten Bogen für ein Pedal im 16 Fuß Tone erhielt.

Seine Hochfürstl. Durchl. Hr. Erbprinz von Darmstadt haben diesem Vorschlag zu Folge schon wirklich vom obigen Erfinder dieses neue Dreiclavier beordert, und es wird Epoche im Tonreiche machen, solches Clavier an einem Hofe zu benuzen, wo die beiderseitige gnädigste Herrschaften selbst die gründlichsten Anführer im harmonischen Saale sind.

Wir freuen uns mit dem glücklichen Erfinder, hiedurch wieder in Deutschland bereichert zu sein, und wir freuen uns vermittels gegenwärtiger Bekanntmachung zur allgemeinen Aufnahme der Tonkunst im Vaterland, zur Vervollkommnung des harmonievollen Instruments und zum wahren sangbaren Geschmake etwas weniges beigetragen zu haben. Wir bitten unsre frohe Landsleute um die Unterstüzung eines so gemeinnüzigen Vorhaben, und rechnen getröst auf noch weit herrlichere Produkten, die im fruchtbaren Deutschlande noch zahlreich aufkeimen — erwachsen — zum hohen, unser Nachbaren weit sichtbaren Baume — im lächelnden Obstgarten der Minerva erwachsen werden.

Mannheimer Tonschule.

Betrachtungen
der
Mannheimer Tonschule.
Zweiten Jahrganges
Zweite Lieferung
den 15. Heumonat 1779.

Nun ist wieder Friede: Unser Meister hat vom Schlachtfelde einen blühenden Oelzweig zurückgebracht — Dieser soll zum Baum erwachsen, Früchte tragen, tiefe Wurzel fassen — Im stillen Schatten wollen wir das oberirrdische Gesang der Philomele belauschen, Nachahmungen setzen, und unser Parnaß soll sich bis an die Sphäre erheben.

Sie sollen alle Theil nehmen, liebe Deutsche, wir werden mit allen verschiedenen Arten von Gegenständen ihre Ohren weiden! Kaum, daß ein Stück in Wälschland Beifall findet, wird es unseren Lieferungen schon eingerücket sein; so von allen anderen berühmten Schaubühnen. Der Verstand soll vom Vergleiche der Gründen mit der

Wirkung immer überzeugt, und das empfindsame Herz von ästhetischer Zauberkraft gerührt werden.

Sezen, Singen und Clavierspielen erhält hierdurch eine wahre Richtung, eine nach soliden Kenntnissen abgemessene Sicherheit. Mit übersehendem Blicke durchstreifen wir das ganze Feld; weil die Hindernisse eingeebnet sind. Nun ist es leicht, urtheilen — leicht, Versuche anstellen. Der schnelle Fortgang belohnt den Eifer der Unternehmung — wir fliegen, statt, daß man vorher, wie im dunkeln Bergwerke, lange Jahre um den Taglohn graben, mit gewagtem Schritte einen Funken Erz entdecken konnte, und tausend Arbeiter im zweckwidrigen Gelaise so, wie das fruchtlos keimende Gold, elendig ersticken musten.

Nachricht

von einem in Mannheim wegen dem bekanten Bogenclavier angestellten öffentlichen Concert.

Den 27ten April ist das Bogenclavier in einem besonders hierzu angestellten öffentlichen Concert auf hiesiger Schaubühne gehöret worden. Herr Enslin spielte mit einem allgemeinen Beifalle die Vogleri-

lerischen Trio. Man muste den Deckel zu machen, um nicht die anderen mitstreitenden Instrumenten zu bedecken; denn der Ton erschallte durch das ganze Schauspielhaus, und die geringste Modification des Fingers wurde genau vernommen.

Die zwei Herren Brüder Ritter, die auf der Geige und dem Violonzell mit einander in einem Doppelconcert gleichsam um die Wette eiferten, deren Geschwindigkeit einen harmonischen Krieg, deren vereintes Gesang aber Frieden schilderte, trugen das meiste bei, um den Zuhörer mit Mannigfaltigkeit zu unterhalten.

Zwischen den instrumentalischen Concerten zeichnete sich die bekannte Contraltistin Mdlle Lang, deren Singschule und Methode wir schon angemerkt haben, besonders mit zwei Arien von verschiedenem Karakter aus.

Die erste Arie war eine rollende Allegro-Arie. Hier wurde Höhe und Tiefe benuzet. Die anhaltenden Töne, die von einem Aeussern zum anderen schnell wie fortschnalzend hinfielen, z. B. die Töne e f im Tenor zum f im Diskant vermittelten die geläufigsten Passaggen. So sicher und künstlich hier Mdlle Lang die schwerste Intonationen frei anstieß: so rund, vereinigt waren die anderen Läufe, das

um so seltener von der Contraltstimme, gehöret wird, als unbeweglich sie durchgehends sind. Die Contraltstimmen haben mit dem Baß sehr viel gemein, von beiden kommen die Cadenzen mit einander ziemlich überein. Mehr Pracht als in anderen Stimmen, wiederholte Fortschreitung mit lauter entscheidenden Hauptklängen, bündige Schweifung des Gesanges — eine melodische Herrlichkeit karakterisirt den Baß und die Altstimm. Dies war es eben, das der geübten Mdlle Lang ein allgemein freudiges Händeklatschen zuzog, als sie mit soviel Fertigkeit die brillanteste Arie daherrollte.

Die zweite Arie war eine im strengsten Sinne Adagio-Arie. Hier zeigte unsere nach neuen aber ächten Grundsätzen gebildete Sängerin, daß nicht nur die Kehle müsse durch Solfeggien geschliffen, die Töne der Brust mit jenen der Kopfstimme vereiniget, sondern auch das Herz zur Empfindsamkeit gestimmet sein. Nur in der Adagio-Arie geust der harmonievolle Busen all die gesammelte Zärtlichkeit aus. Sprechendes Gefühl — erwärmte Fantasie — strömen hie pure Aeusserung der lebhaft eingesogenen Ideen daher. Nun hilft die Vorschrift nichts, wenn die Sängerin nicht fühlet. Jene Zierlichkeiten, die vielleicht der Meister aussetzet, würden eben so komisch ausfallen, als wenn ein junger Redner ei-

nes

nes andern auswendig gelernte Complimenten, die ihm gar nicht anstehen — ihn nie kleiden werden, sollte trocken abplauderen. Wer kann einer solch unbedeutenden Maschine das Sanfte beibringen? Die kleine Modification, das unvermerkte Ab- und Zunehmen der Stimme — jene schwankende Abweichung vom strengen Zeitmase — dieser schmelzende Trieb der Stimme in die Höhe — jenes Sinken, dieses Steigen — die geschmackvolle bunte Mischung von Licht und Schatten war es, was ein allgemeines Stillschweigen ihr zuzog, als sie die Aria cantabile absung. Sie empfand nicht als Schülerin; denn ihre Manieren waren ihr eigen, sie als Schöpferin verschiedener Auszierungen verkettete viele abgetrennte Sinne, und bewies öffentlich das Resultat einer Singschule, worin die Kehle durch die Tonvereinigung, das Herz durch die harmonische Betrachtungen gebildet worden.

Es mögen auch hie und dort manche widriggesinnte; vielleicht, wenn ein im moralischen Verstande verstimmtes Gefühl dieser ästhetischen Wonne unaufnehmlich ist, nicht gleiches empfunden haben: so glaubten wir uns doch verbunden, zur Steuer der lieben unverfälschten Wahrheit, zur Aufmunterung junger Genien unsere hievon einge-

sogene Empfindungen öffentlich und gemeinnüzig zu äusseren.

Vom Masstabe, die Töne zu vergleichen.

Wir finden für die sistematische Lehrart der Musik drei besondere Epochen. Die erste, von 2000 Jahren, wo man das Wissenschaftliche in abgezogenen Lehren, blos beschaulich betrachtete, wo der Canon der Schüler des Pythagoras den Ohren der Aristoxenianer Geseze vorschreiben sollte, und wo leztere sich bemühten, die Erfindungen ihres Gehörs auf Zahlen zu bringen. Die zweite Epoche in den mittleren Zeiten bis zur Empfindung des harmonischen Dreiklangs. Die dritte aber, vom Rameau bis jezo, der den Accord parfait, die untrennbare Eintracht des 1 mit seinem $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$, die selbst-
Ganzen Drittel Fünftel.
ständige Harmonie der drei Wohlklänge berechnet und gezeigt hat.

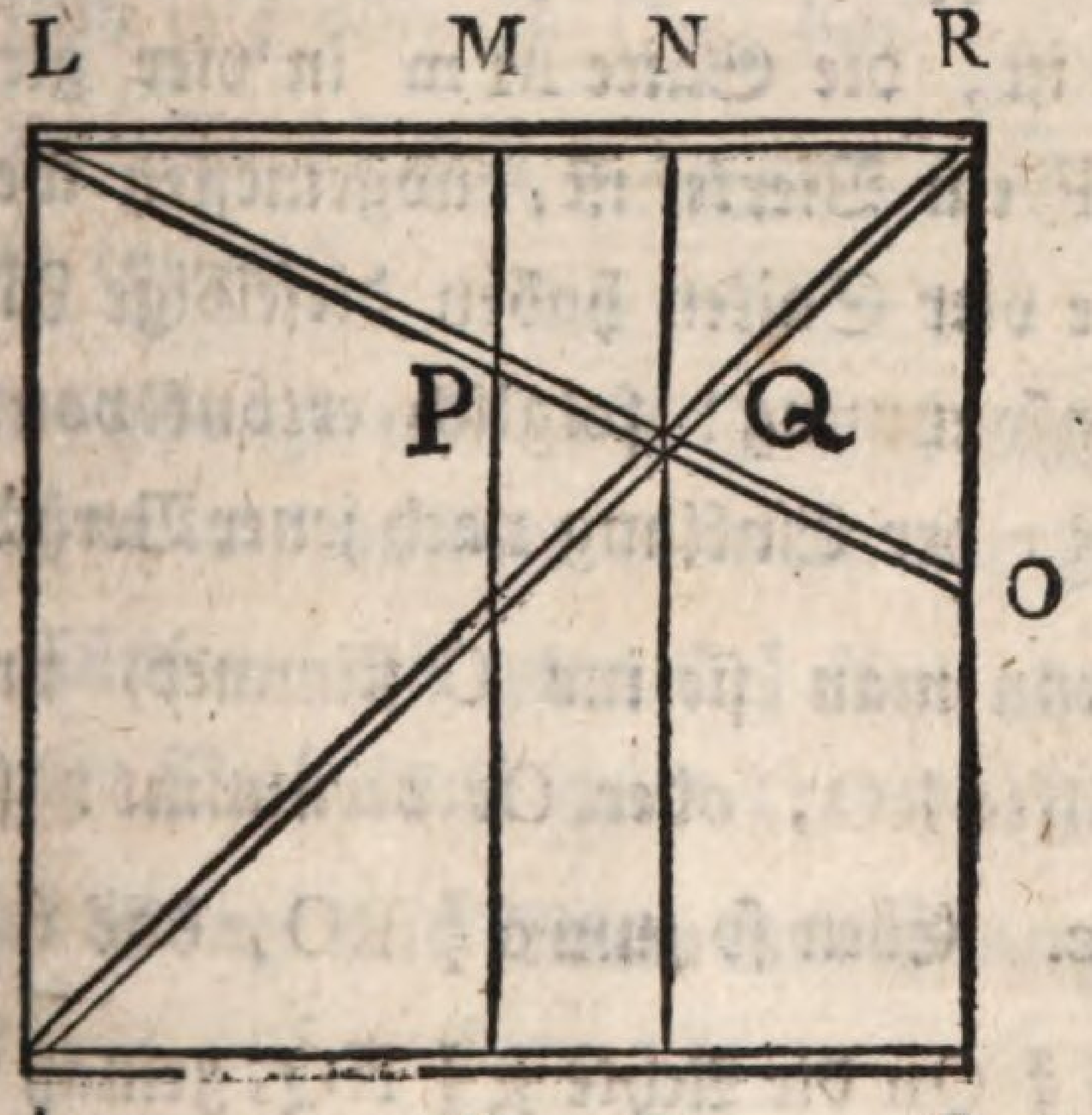
In diesen drei Epochen sind auch verschiedene Masstäbe benuzt worden, und es wird zum Nachsinnen ergiebigen Stof reichen, auch von den alten Masstäben die Töne zu vergleichen, hiemit noch Vergleiche anzustellen.

Ver-

Vergleich
des Voglerischen Tonmases mit dem Pythagorischen Helikon, und mit dem Griechischen Monochord.

Der Pythagorische Klangmesser, ein Viereck, hatte zwei, nach der Sprache der Instrumentenmacher, Saitveste; hierauf wurden vier Saiten, die gleiche Dicke, und wegen derselbigen Entfernung der Saitveste auch gleiche Länge hatten, gleichmäßig angespannt und im Einklange gestimmt.

Hier ist die Figur des Helikons.



Oben L M N R und unten l m n r war ein Saitvest, hieran vier Saiten: die erste L l, die

zweite M m, die dritte N n, die vierte R r angebracht. Zwei Saiten, die erste L l und vierte R r waren an den Gränzen des Instruments bevestiget, die zweite M m wurde in die Mitte zwischen beide gesezt.

Von der Höhe der ersten, zur Mitte der vierten zog Pythagoras einen Steg L O, und von der Höhe der vierten zur Tiefe der ersten den anderen Steg R l, wo sich nun diese zwei Stege durchkreuzten, dort wurde die dritte Saite N n noch hingezogen.

Vermittels dieser zwei unterschobenen Stegen konnte die Saite R r in zwei gleiche Theile RO, Or; die Saite N n in drei gleiche Theile, wie NQ ein Drittel ist; die Saite M m in vier gleiche Theile, wie MP ein Viertel ist, abgemessen werden.

Alle vier Saiten haben dieselbige Länge, Dicke und Anspannung: folglich ertönt von L l, M m, N n, R r der Einklang nach jener Verhältniß 1 : 1.

Wenn man sie ins C stimmet, und gegen R r die Hälfte RO, oder Or vernimmt: so klingt die Achte c. Eben so zum c $\frac{1}{2}$ RO, das $\underline{c}$ $\frac{1}{4}$ MP und zum G $\frac{2}{3}$ Qn die Achte g $\frac{1}{3}$ NQ, gemäß der Verhältniß 2 : 1. (ratio dupla.)

Wenn die Hälfte mit dem Drittel verglichen wird: so ertönt (gegen unser Clavier gerechnet)

die

die Fünfte, wie zum C $\frac{3}{3}$ Nn, das G $\frac{2}{3}$ Qn; wie zum F $\frac{3}{4}$ Pm, das c $\frac{2}{4}$ Or; wie zum c $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{6}$ RO, das g $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{6}$ NQ, nach jener Verhältniß 3 : 2. (ratio fesquialtera).

Wenn das Drittel mit dem Viertel verglichen wird: so ertönt (gegen unser Clavier gerechnet) die vierte, wie zum C $\frac{4}{4}$ Mm das F $\frac{3}{4}$ Pm; wie zum G $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{6}$ Qn, das c $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{6}$ Or, nach jener Verhältniß 4 : 3 (ratio fesquitertia).

Wenn die Zahl Acht mit der Zahl Drei verglichen wird: so ertönt auf unserm Claviere die Elfte, wie zum G $\frac{2}{3}$ oder $\frac{8}{12}$ Qn, das $\underline{c}$ $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{12}$ MP, nach jener Verhältniß 8 : 3 (ratio dupla superbipartiens tertias).

Wenn das Ganze mit dem Drittel verglichen wird: so ertönt auf unserm Claviere die Zwölfte oder zweite Fünfte, wie zum C $\frac{3}{3}$ Nn, das g $\frac{1}{3}$ NQ, nach jener Verhältniß 3 : 1 (ratio tripla).

Wenn das Ganze mit seinem Viertel verglichen wird: so ertönt auf unserm Claviere die Fünfzehnte oder zweite Achte wie zum C $\frac{4}{4}$ Mm das $\underline{c}$ $\frac{1}{4}$ MP, nach jener Verhältniß 4 : 1 (ratio quadrupla).

Wenn neun Neuntel mit acht Neuntel verglichen werden: so ertönt auf unserm Claviere die zweite Stimme, wie zum F $\frac{3}{4}$ oder $\frac{9}{12}$ Pm das G $\frac{2}{3}$ oder $\frac{8}{12}$ Qn, nach jener Verhältniß 9:8 (ratio sesquioctava). Daß $_{4}$ zu $\frac{2}{3}$ sich verhalte, wie 9:8 erhellet aus jener in kuhrpfälzischer Tonschule erklärter Vervielfältigung übers Kreuz $\frac{3}{4} \times \frac{2}{3}$ $\frac{9}{8}$.

Dreimal drei macht neun,
Viermal zwei macht acht.

Dies ist nun die Beschreibung der Behandlungsart und des Nuzens der von diesem Instrument herrühret. Bishieher haben wir erst drei Töne, nur die drei fürnehmsten Töne erhalten können: C F G. Wenn aber eine einzige aufgespannte Saite ihr Drittel und Fünftel mitklingen läßt, wenn auf dem Voglerischen Tonmase beim Anschlage der einklängig gestimmten Saiten F das c und a zu hören sind, jene Töne, die vom Drittel und Fünftel der abgemessenen Saite ertönen, und wenn gar auf der Orgel in den Registern der Verstärkerung die grosse Dritte mit jedem Tone auftritt, was hilft uns nun der Helikon, der nicht einmal noch diesen Wohlklang nemlich die grose Dritte bestimmet?

Freilich könnte man noch mehr Saiten beisezen, wie selbst die Alten zu seiner Berichtigung versucht

hat.

hatten, allein man brauchte nur drei Saiten auf dem Voglerischen Tonmase, ja nur zwei, vielleicht nur eine, und diese lieferte uns mehr Produkten als der Helikon.

Wenn eine einzige Saite vier unterschobene Stege bekäm, und hiedurch in fünf gleiche Theile abgemessen werden könnte; so wär

$\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{5}$ der Einklang,

$\frac{1}{5}$ zu $\frac{2}{5}$ die Achte,

$\frac{2}{5}$ zu $\frac{4}{5}$ die Fünfte

$\frac{3}{5}$ zu $\frac{4}{5}$ die Vierte,

$\frac{4}{5}$ zu $\frac{5}{5}$ oder 1 die grose Dritte.

Das sahen unsere Vorgänger ein, und wählten nur eine einzige Saite von μονος und χωρδη Monochordum genannt.

Allein auch dieses war nicht zulänglich; weil hiedurch der ewige Streit wegen der wohl- und überklingenden Vierte nie konnte beigelegt werden. Selbsten der Hr. Mizler in Leipzig sezt bei der Uebersetzung des Fuchsischen contrapunktischen Lehrbuches eine Abhandlnng vom Beweise, daß die Quart ein Consonanz sei, und wieder eine Abhandlung, um zu erweisen, daß die Quart ein Dissonanz sei.

Daß die Quart eine Consonanz sei, erhellt aus obi-

obiger Verhältniß 4 : 3; daß sie eine Dissonanz sei, läßt sich aus ihrer alltäglichen Behandlung einsehen.

Wenn aber die Vierte 4 : 3 als eine Umwendung von jener Wurzelverhältniß 2 : 3 betrachtet, eine andere ist, als jene scheinbare Vierte, die Elfte, die zum $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{7}$ als $\frac{1}{11}$ ertönen kann: so ist diese Streitfrage mit wenig Worten entschieden.

Es muste also ein anderes Instrument erfunden werden, das zur Aufklärung, nicht zur Verwirrung diente, dessen Grundsaz dem Pythagoras nicht anstößig, dessen bezugvolle Pracktik den Ohren des Aristoxen nicht unangenehm wäre — und dies ist das Voglerische Tonmas.

Es ist keine Schmeichelei von uns Mannheimer Tonschülern, unsers Meisters Erfindung der Welt anzuempfehlen: wir wünschten aber, daß eine leichte Lehrart uns Deutschen gemeinnütziger werde; daß die tiefste aus dem Abgrunde der Natur entlehnte Theorie mit der geringsten alltäglichen — mit der tändelnden Pracktik in eine harmonische Eintracht gebracht werde. Wir liefern hiezu eine gelehrte Abhandlung des kuhrpfälzischen Hofgerichtsraths und Professors Hrn. Reichardt, die deswegen viel deutlicher ausfallen wird; weil der Zuschauer vom eigenen Eindrucke geleitet, anderen leichter eine Neuheit begreiflich machen kann, bei deren Beschreibung

der

der Erfinder meistentheils zu viele Kenntnisse der Leser voraus sezt.

Von dem
Voglerischen Tonmase.

Die Liebhaber der schönen Künste sind die kalten Zuschauer dessen, was die warmen Urgeister auf die Bühne stellen. Ihr Beifall ist in allem Betrachte schmeichelhafter, als das übertriebene Lob jener, die von Besteigerungen oder Vorurtheilen hingerissen, Kunststücke für göttlich anpreisen, an deren Seite zu stehen, sich auch ein geisbeinigter Satyr schämen würde. Ihre Beurtheilung ist wahrer, als die abgenuzten Waidsprüche betheiligter Kunstrichter, welche Meisterstücke für Misgeburten auslästern, die doch eine späte Nachwelt als heilige Ueberbleibsel der Kunst in ihre Musentempel versezen wird. Frei von eigennüzigem Partheigeiste, frei von niedriger Eifersucht nähern sich Liebhaber den Werken der Kunst, betrachten sie in ihrer eigenen Gestalt, und lassen dem Verdienste Gerechtigkeit wiederfahren.

Ich hatte niemal Zeit oder Gelegenheit, die Tonkunst, eine Lieblingsneigung meiner Jugendjahre

jahre, nach allen ihren Gesezen zu durchwandern. Sie war für mich eine Nebenbeschäftigung, die mir nur zur Erholung diente. Nicht sowohl als Baumeister, sondern vielmehr als Handarbeiter arbeitete ich nur nach fremden Rissen; und so — ging mein Tagwerk vor sich, ohne mich viel zu bekümmern, warum es so — und nicht anders sein könte. Wandelte mich auch zu Zeiten die gefährliche Lust an, ein Geschöpf von meiner eigenen Hand zu sehen, und ich mich dann daran machte; so kam ein Ding heraus, dem man an der Stirne das Gepräg einer frommen Bestrebung ansehen konte, das aber übrigens mehr rohe Natur, als regelmäßige Kunst war, und bei dessen Schöpfung meine Ohren den grösten Antheil hatten.

Auf einmal machte mich die Errichtung der hiesigen Mannheimer Tonschule aufmerksam. Das vor zwey Jahren herausgekommene Vorlesbuch reizte meine Neugierde. Als Tonarbeiter wolte ich nun auch einmal etwas gedrucktes von meinem Handwerke lesen; ich durchgieng das Buch, fand eine abgekürzte, doch bündige, Folgen aus Folgen ziehende Schreibart, ob ich schon in meinen Erholungsstunden nicht gestimmet war, dem Ganzen und dessen Zusammenhange reifer nachzudenken.

Das neue vollständigere Handbuch, die Kurpfälzische Tonschule, welches im verwichenen Jahre mit allgemeiner Unterstüzung der Schulenvorstände an das Licht trat, weckte mich noch mehr auf, von einer Lehrart Kentnise einzuziehen, die zu unsern Tagen einen merkwürdigen Zeitpunkt ausmacht: und die Wahrheit zu gestehen, mich verdroß das Dasein eines Buches, noch dazu in meiner Muttersprache, wovon ich, welches mir noch selten begegnet ist, nichts, gar nichts verstanden hatte.

Die abgezogenen Verrechnungen, die mir mit dem geistigen Fluge der Gesangdichtkunst so unvereinbarlich und widernatürlich schienen, solten nunmehr auf einem neuen, nicht spielbaren, sondern blos zum Beweise dienenden Werkzeuge, dem Voglerischen Tonmase, ein Gegenstand des Auges werden. Das war es, warum ich von neuem mein mit hieroglyphischen Figuren durchkreuztes Buch wieder zur Hand nahm, es durchgieng, und Gelegenheit suchte, selbst das Werkzeug zu sehen, und nach Vorschrift des klaßischen Tonschriftstellers die Versuche anzustellen.

Vier oder fünfmal unterredete ich mich mit dessen Verfasser, und was ich davon verstanden habe, oder in so kurzer Zeit verstehen konte, was einem jeden Liebhaber angenehm sein muß, hievon einzusehen,

sehen, will ich hier aus Liebe der Wahrheit auch andern Liebhabern mittheilen.

Dieses Tonmas hat acht gleichlange, meßingne Saiten, alle einklängig in das F gestimt: eine jede ruhet an beiden Enden auf zween Stegen, worauf sie mit einem Stimhammer angespant wird; nebst diesen sind unter einer jeden Saite in Verhältnißmäsigen Abständen auf dem Klangboden mehr oder wenigere Stege angebracht, nachdem eine Saite in mehr oder weniger Theile abgetheilt werden soll. So hat z. B. die Saite, welche in sechzehen gleiche Theile getheilt wird, fünfzehn gleich weit voneinander sizende Stege; diejenige, welche in fünfzehn Theile theilbar sein soll, hat vierzehen dergleichen Stege, und so weiter, bis auf neun Theile herunter. Diese Stege berühren die Saiten nicht, indem sie etwas kürzer sind, als jene an beiden Enden; sondern die Abtheilungen geschehen nachher mittels eines kleinen, meßingnen zweizackigten Kammes, der zwischen den Zacken, wo er die Saite berühren soll, eine Schneide hat, und so auf den Steg gesezt wird, daß die Saite zwischen dem Stege und dem Kamm gezwungt, und gleichsam abgeschnitten wird.

Daß acht Saiten sind, kömt daher, weil sich in der natürlichen Tonleiter so viel verschiedene Töne

befinden: daß alle einklängig gestimmt werden, geschieht deswegen, damit man die übrigen Antheile desto besser kennen lerne, wenn immer dasselbige Ganze zum Grunde liegt; daß endlich für alle Saiten der Ton F gewählet worden, ist die Ursache, um beständig denselbigen Tönen dieselbigen Benennungen vorzubehalten.

Da nun einmal F zum Grunde geleget worden ist, so giebt das Drittel, von dieser Saite abgeschnitten, die grose Fünfte c̄; das Fünftel hingegen derselbigen Saite ertönet die grose Dritte ā.

Durchgehends bekömt auch in den alten Berechnungen die Saite F, statt des Ganzen oder 1, die Zahl 32, als welche sich in 16, 8, 4, 2 und endlich in 1 auflösen läßt, die Saite C erhält, statt des Drittels, die Zahl 24, welche sich auf gleiche Weise in 3 auflöset; der Saite A giebt man, statt des Fünftels, die Zahl 40, die sich durch die jedesmalige Hälfte bis auf 5 herunter theilen läßt.

Wenn man die harmonischen Antheile von dem Ganzen, Halben, Drittel bis zum Siebentel vernimt, so kömt noch keine stufenmäsige Ordnung zum Vorscheine, sondern das Achtel, Neuntel u. s. w. bis zum Sechzehntel müssen zu Hilfe genommen werden, um eine Tonleiter herauszubringen. Jedoch sind unter diesen sechzehn Zahlen, von 1 bis

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

zum Sechzehntel, nur acht wesentliche, nämlich vom Neuntel bis zum Sechzehntel, die sich auszeichnen; die übrigen von 1 bis zum Achtel sind schon in erstern geraden Zahlen enthalten. So steckt zum B. 1, 2, 4, 8 in sechzehen; 3, 6 in 12; 5 in zehen; 7 in Vierzehn. Die ungeraden, als 9, 11, 13, 15 sind Wurzelzahlen.

Eine einzige aufgespante Saite, wenn sie angeschlagen wird, läßt ihr Drittel und Fünftel deutlich mit vernehmen. Dieser Versuch ist von so glücklichem Erfolge, daß wenn die acht einklängige Saiten des Tonmases zugleich angeschlagen werden, das c und a zum F eben so kräftig mit ertönten, als wenn das Drittel und Fünftel besonders berührt worden wären.

Hieraus lassen sich alle Wohlklänge vermittels der Umwendungen der Verhältnise folgern. Eine Umwendung aber ist, wenn ein Ton von der vorigen Verhältnis in eine andere Abtheilung oder um acht Töne höher gelegt wird. Zum B. man legt von den zwei F F, die den Einklang ausmachen, eines in die Höhe; so entsteht das Ganze zum Halben, das ist: F zu f. die Achte und s. w. . . Auf gleiche Art lassen sich auch verschiedene Siebenten sehen und hören. Man sieht nämlich, daß die Entfernung der Siebente von acht Fünfzehenteln die grö-

gröste, die Entfernung von vier Siebenteln die kleinste sei; daß jene von neun Sechzehnteln der leztern näher komme, jene hingegen von fünf Neunteln schon wieder weiter abweiche. Alles dieses entdecket sich, wenn man alle diese Antheile auf dem Tonmase besonders abschneidet und anschlägt.

Nun greift man auch mit Händen, warum auf dem F Waldhorn das B gegen das unserige zu hoch das d und es hingegen zu tief klingen; weil nämlich im ersten Falle acht Elftel und zwölf Sechzehntel das B, im lezten aber acht Dreizehntel und sechs Zehntel das d, vier Siebentel und neun Sechzehntel das es zugleich angeben. — Auf welchem bisher bekanten Werkzeuge hat man dergleichen Versuche anstellen, und solche Augenfällige Beweise aufführen können?

Ich will hier das Hauptstück von der Nuzbarkeit dieses Tonmases aus dem Schulbuche nicht abschreiben, sondern nur aus Gelegenheit, daß der alte Klangmesser (das sogenannte Monochord, weil es nur eine Saite hatte) in den Tonschulen so vieles Aufsehen gemacht hat, den Nuzen und den Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Tonmase nur im Vorbeigehen berühren. In jenem, so bald ein neuer Verglich angestellet ward, bekam d[...] tiefere Ton jederzeit eine andere Benennung,

da

da hier dasselbige Ganze allzeit mit allen seinen harmonischen Antheilen verglichen wird, und immer zum Grunde liegt. Zum B. das F war bald 2, bald 3, bald 4, nachdem die Achte 1, die Fünfte 2, oder die Vierte 3 mit in Verglich kam; hier aber bleibt das F, als das Ganze, allzeit in demselbigen Verhältnise, und die Vierte, die sonst der grosen Dritte, einer ächten Wurzelzahl vorging, ist hier blos nur eine Umwendung.

Dieses erweiset, daß die arithmetische Fortschreitung blos nur für die Tasten des Klaviers gehöre; wenn es heist: g zum C ist die Fünfte, c zum G die Vierte; es erweiset ferner, daß die harmonischen Antheile im Gegentheile die wahre Grundfeste der Tonwissenschaft ausmachen.

Ein anderer Vortheil des neuen Tonmases ist auch daraus ersichtlich, daß nach abgeschnittenen Antheilen auch die Ueberbleibsel in beständigen Verhältnisen fortharren; wie dann die Abschnitte, die einfachen Brüche viel deutlicher sind, als die doppelten, welche in den Zahlen der Ueberbleibsel von der abgeschnittenen Saite vorkommen, und gegen andere sich genau bestimmen lassen u. s. w.

Hier habe ich nun ausgekramt, was ich als Liebhaber von dem Voglerischen Tonmase mit Augen eingesehen und mit Händen gegriffen habe, und

was

was ich auch andern Liebhabern, besonders jenen, die dieses Tonwerkzeug noch nicht gesehen haben, von Herzen wünschte, daß sie es zu ihrem Vergnügen einsehen möchten. So erhält die Tonwissenschaft ein philosophisches Gewand, welches wir Liebhaber auch nach unserer wissenschaftlichen Lern- und Lehrart prüfen können, statt daß wir zeither tausend Erscheinungen im Reiche der Tonkunst für ein bloses Ungefähr halten, oder den Gemeinsprüchen unserer Lehrer blinden Beifall geben musten.

Wir fügen nun auch eine Tabelle bei, die alle Herleitungsarten der musikalischen Verhältnisse sehr deutlich zeigt.

Diejenigen Verhältnisse, die mit unserer künstlichen Tonleiter übereinkommen, sind mit einem * bezeichnet.

In der obern Reihe stehen die harmonischen Antheile, d. i. alle diejenigen Brüche, die nach Masgab ihres Zählers zusammen gesezt ein Ganzes ausmachen wie $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{8}$ u. s. w. Es lauft auch der Zusaz in den sieben erstern Fächern mit fort, um zu ersehen, welcher Ton nach arithmetischer Fortschreitung auf dem Claviere jener harmonische Antheil sei.

z. B. $\frac{7}{14}$, $\frac{15}{10}$ sind auf dem Claviere die Achte. Die Töne der sieben ersten Fächern können willkührlich aus mehreren Saiten durch eine künstliche Veränderung der Stege gesucht werden, in den folgenden sind die den acht Saiten eigene Eintheilungszahlen angebracht.

Wenn man die Saite in die Hälfte theilt; so bleibt eine Hälfte übrig; theilt man sie in ein Drittel: so bleiben zwei Drittel übrig; theilt man sie aber in ein Viertel: so bleiben zwei Viertel übrig. Die übrige Hälfte, die übrigen drei Drittel, die übrigen zwei Viertel sind die Ueberbleibsel der Saite.

Um diese alle zu wissen, darf man nur die Eintheilungsliste in der Tonwissenschaft blind befolgen.

Wie verhält sich nun die übergebliebene Hälfte zur abgeschnittenen Hälfte? — wie eins zu eins: dies ist der Einklang und das nämliche F wie voriges.

Wie verhalten sich die übergebliebenen zwei Drittel, zu dem einen abgeschnittenen Drittel? — wie zwei zu eins, oder wie das Ganze zu seiner Hälfte; dies ist die Verhältniß der Achte, und deswegen

c um acht Töne tiefer als $\bar{c}$

$\frac{2}{3}$ $\frac{1}{3}$

Wie verhalten sich die drei übergebliebenen Viertel zu einem abgeschnittenen? — wie drei zu eins

oder

oder wie das Ganze zu seinem Drittel: dies ist die Verhältniß der Fünfte; und so ist die Zwölfte, oder (kürzer) die Fünfte von $\frac{3}{4}$ das $\frac{1}{4}$; was man deutlich an den Tönen B und f bemerket.

Wie verhalten sich aber zehn übergebliebene Elftel zu einem abgeschnittenen Elftel? — wie zehn zu eins, oder wie das Ganze zu seinem Zehntel. Ist nun das Zehntel b: so muß es die grose Dritte vom Ganzen, und Ges das Ganze sein. Da aber unser Elftel b eher dem h gleichet: so konnte kein Ges im Fache stehen, sondern ein unterwärts schwebendes, ja tiefes G.

Wie verhalten sich endlich vierzehn übergebliebene Fünfzehntel zum fünfzehnten abgeschnittenen Fünfzehntel? — wie vierzehn zu eins, oder wie das Ganze zu seinem Vierzehntel. Ist nun das Vierzehntel e: so muß es die Unterhaltungssiebente vom Ganzen, und das Ganze ein Ton zwischen gegenwärtigem tiefen Fis und dem G sein. Man darf sich nicht wundern, daß hier Fis und im folgenden Schlage ein höherer Ton Ges steht; der folgende Ton ist acht, dieser aber konnte wegen dem Ton e nicht Ges heisen, ob er schon höher klingt als der folgende. Um diese Vergleiche alle wohl zu verstehen: so sezen wir noch eine kleine Liste hieher, worin

rin nur die Wurzelzahlen vorkommen, und alle andere ausbleiben, die sich darauf beziehen. Z. B.

16, 8, 4	auf 2
12, 6	auf 4
10	auf 5
14	auf 7

Ob es nun ein Drittel, oder ein Neuntel ist: so bleibt immer dieselbige Verhältniß: wenn Zähler mit anderen Zählern verglichen werden, so lang der Nenner bleibt. d. i.

Ein Drittel verhält sich zu zwei Drittel, wie
Ein Neuntel zu zwei Neuntel. u. s. w.

Wenn wir jezo ganze Zahlen sezen wollten: so würde die Verhältniß umgewandt und arithmetisch.

Also 1 zu 2 die Achte.
— 3 die Fünfte.
— 5 die grose Dritte.
— 7 die kleine Siebente.
— 9 die Neunte.
— 11 die Elfte.
— 13 die Dreizehente.

Dies war die Herleitungsart der Alten, die auch im untersten Fache noch besonders betrachtet werden kann.

Vorgehende sind die sieben in der natürlichen Leiter schon gegründete Tonverbindungen (die Achte als Wiederholung weggerechnet) dies sind die harmonischen Antheile, durch deren Versezung die 18 Tonverbindungen im Schulbuche entstehen.

Die übrige pünktliche Bemerkungen, die sich alle auf dasjenige gründen, was schon vorgekommen war, lassen wir unsern Lesern zur Unterhaltung über.

Eintheilung der Saite F auf dem Voglerischen Tonmaße.

Die Harmonischen Antheile.

f*	$\frac{1}{2}$ oder $\frac{8}{16}$ oder $\frac{7}{14}$ oder $\frac{6}{12}$ oder $\frac{5}{10}$ auf dem Claviere die Achte
c*	$\frac{1}{3}$ oder $\frac{4}{12}$ auf dem Claviere die Zwölfte oder die Fünfte.
f*	$\frac{1}{4}$ oder $\frac{4}{16}$ auf dem Claviere die Fünfzehnte oder die Achte.
a*	$\frac{1}{5}$ oder $\frac{2}{10}$ auf dem Claviere die Siebenzehnte oder die große Dritte.
c*	$\frac{1}{6}$ oder $\frac{2}{12}$ auf dem Claviere die Neunzehnte oder die Fünfte.
es	$\frac{1}{7}$ oder $\frac{2}{14}$ auf dem Claviere die Ein und zwanzigste oder die Unt. Siebente
f*	$\frac{1}{8}$ oder $\frac{2}{16}$ auf dem Claviere die Zwei und zwanzigste oder die Achte.
g*	$\frac{1}{9}$
a*	$\frac{1}{10}$
b	$\frac{1}{11}$
c*	$\frac{1}{12}$
d	$\frac{1}{13}$
es	$\frac{1}{14}$
e*	$\frac{1}{15}$
f*	$\frac{1}{10}$

Die eigene Eintheilungs-Zahlen der acht Saiten.

Die Ueberbleibsel der Saite.

Die ganze Saite ins F gestimmet.

														$\frac{2}{16}$ f*	
													$\frac{2}{15}$ e*	$\frac{3}{16}$ b*	
												$\frac{2}{14}$ es	$\frac{3}{15}$ a*	$\frac{4}{16}$ f*	
											$\frac{2}{13}$ d	$\frac{3}{14}$ as	$\frac{4}{15}$ e*	$\frac{5}{16}$ des*	
										$\frac{2}{12}$ c*	$\frac{3}{13}$ g	$\frac{4}{14}$ es	$\frac{5}{15}$ c*	$\frac{6}{16}$ b*	
									$\frac{2}{11}$ b	$\frac{3}{12}$ f*	$\frac{4}{13}$ d	$\frac{5}{14}$ ces	$\frac{6}{15}$ a*	$\frac{7}{16}$ g	
								$\frac{2}{10}$ a*	$\frac{3}{11}$ es	$\frac{4}{12}$ c*	$\frac{5}{13}$ b	$\frac{6}{14}$ as	$\frac{7}{15}$ fis*	$\frac{8}{16}$ f*	
							$\frac{2}{9}$ g*	$\frac{3}{10}$ d	$\frac{4}{11}$ b	$\frac{5}{12}$ as*	$\frac{6}{13}$ g	$\frac{7}{14}$ f	$\frac{8}{15}$ e*	$\frac{9}{16}$ es*	
						$\frac{2}{8}$ f*	$\frac{3}{9}$ c*	$\frac{4}{10}$ a*	$\frac{5}{11}$ g	$\frac{6}{12}$ f*	$\frac{7}{13}$ e	$\frac{8}{14}$ es	$\frac{9}{15}$ d*	$\frac{10}{16}$ des*	
					$\frac{2}{7}$ es	$\frac{3}{8}$ b*	$\frac{4}{9}$ g*	$\frac{5}{10}$ f*	$\frac{6}{11}$ es	$\frac{7}{12}$ d	$\frac{8}{13}$ d	$\frac{9}{14}$ des	$\frac{10}{15}$ c*	$\frac{11}{16}$ c	
				$\frac{2}{6}$ c*	$\frac{3}{7}$ as	$\frac{4}{8}$ f*	$\frac{5}{9}$ es*	$\frac{6}{10}$ d*	$\frac{7}{11}$ c	$\frac{8}{12}$ c*	$\frac{9}{13}$ c	$\frac{10}{14}$ ces	$\frac{11}{15}$ B	$\frac{12}{16}$ B*	
			$\frac{2}{5}$ a*	$\frac{3}{6}$ f*	$\frac{4}{7}$ es	$\frac{5}{8}$ des*	$\frac{6}{9}$ c*	$\frac{7}{10}$ H	$\frac{8}{11}$ B	$\frac{9}{12}$ B	$\frac{10}{13}$ B	$\frac{11}{14}$ A	$\frac{12}{15}$ A*	$\frac{13}{16}$ A	
		$\frac{2}{4}$ f*	$\frac{3}{5}$ d*	$\frac{4}{6}$ c*	$\frac{5}{7}$ ces	$\frac{6}{8}$ B*	$\frac{7}{9}$ A	$\frac{8}{10}$ A*	$\frac{9}{11}$ As	$\frac{10}{12}$ As*	$\frac{11}{13}$ As	$\frac{12}{14}$ As	$\frac{13}{15}$ G	$\frac{14}{16}$ G	
$\frac{1}{2}$ f*	$\frac{2}{3}$ c*	$\frac{3}{4}$ B*	$\frac{4}{5}$ A*	$\frac{5}{6}$ As*	$\frac{6}{7}$ As	$\frac{7}{8}$ G	$\frac{8}{9}$ G*	$\frac{9}{10}$ G	$\frac{10}{11}$ G	$\frac{11}{12}$ G	$\frac{12}{13}$ G	$\frac{13}{14}$ Ges	$\frac{14}{15}$ Fis	$\frac{15}{16}$ Ges*	Die alte Art.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweiten Jahrganges dritte und vierte Lieferung für den 15 August, und Herbstmonat 1779.

Wir sind noch Erklärungen über die eingerückten Tonstücke der vorigen Lieferungen schuldig. Es war uns ein sehr bedeutendes Geschäft, die wahre Idee von den verschiedenen Klangmessern bei unsern Lesern festzusetzen, damit sie im Abgange des neu erfundenen Saiteninstruments (des Voglerischen Tonmases) auch jene Sätze durchdringlich verstehen möchten, die sich hierauf beziehen. Man wird doch nicht mehr über die Undeutlichkeit des ganzen VIII. Hauptstückes in Kuhrpfälzischer Tonschule klagen können. Andere Zweifel aber, die uns wißbegierige Harmoniker zugeschickt haben, sollen in gegenwärtiger Lieferung aufgelöset werden, und wird zu ihrer Genug-

thuung die Streitfrage nicht hinlänglich erschöpft: so stehen wir zu ferneren Erörterungen bereit.

Ueber die Arie im Clavierauszuge von Anfossi.

Wir wählten diese Arie, die in voriger Himmelfahrts-Feier im Theater zu St. Moises in Venedig den Preis errungen hatte, um denjenigen Liebhabern ein Vergnügen zu verschaffen, die gern am Clavier sich selbst accompagniren. Da die instrumentalische Begleitung nicht sehr mannigfaltig ausfiel, und sich um so leichter hierauf einschränken lies: so erhalten wir in zwei Linien ein ganzes vollständiges Werk. Das Gesang ist sehr einfach, und angenehm, die instrumentalischen Vor- Zwischen- und Nachspiele sind äusserst niedlich. Es wird uns unsere gewagte Willkühr auch derjenige verzeihen, der vielleicht das Original selbst aus Italien zu Hände bekömmt, daß wir das Zeitmas allegro maestoso, das doch schwerlich hiezu paßt, in Andante, den trockenen Baß in einen ausgeschweiften und der linken Hand auf dem Clavier mehr angemessenen verwandelt, und im Gesange noch andere kleine Aenderungen vorgenommen haben, die uns den Gebrauch dieser Arie ohne dem mindesten Nachtheil des Hrn. Verfassers weit dringender empfehlen.

Der

Der Umfang der Singstimme ist von d zu a, folglich für die gemeine Brußtstimme der Sopranistinen sehr bequem. Die Passagen hierin sind leicht, und für weniger geübte Kehlen geläufig. So wie der Sänger sich dabei gewöhnt, mit der Stimme anzuhalten: so wird auch die Hand zum legato gebildet. Zu wünschen wär es, daß noch mehr dergleichen harmonische Zeitvertreibe niedergeschrieben würden, die das Herz zur süsen Empfindsamkeit, und die Kehle wie die Finger zum sanften Ausdruck hinauf stimmen möchten.

Recension

Der 16 Variationen, die über das Thema der Ouverture zur Operette: der Kaufmann von Smyrna in vorigen zwei Lieferungen gesetzt worden.

Das Thema ist sehr einfach: ein reichhaltiger Stof zu den ausgeschweiftsten Veränderungen. Im dritten Schlag des zweiten Theiles ist es sehr zweideutig, ob hiezu H der erhöhte vierte Ton von F, oder G als der fünfte Schlußfallmäßige Ton vom C Hauptklang werde, und läst dem Ausarbeiter mehr Willkühr, seine Gedanken freier zu verfolgen.

Die erste Veränderung hat einen sehr niedlichen Vortrag, besonders, wenn der Mordent recht spizig ausgeworfen wird, die sechs ersten Töne rund zusammengeschmolzen sind, und der siebente merklich abgetrennt bleibt, und in jedem Schlage zweimal, wie es im ersten bemerket worden, das Crescendo sich auszeichnet.

Die zweite Veränderung bringt eine Uebung zuwegen, die Finger flüchtig auszustrecken. Diese Bewegung ist nicht gewöhnlich; so wie ihr Umfang ausgedehnt wird: so ist auch das Resultat sehr mannigfaltig, und es verbreitet sich hier eine schimmernde Harmonie.

Die dritte Veränderung stellt ein sanftes Cantabile vor. Wer sich auf das legato befleisen wird, gewinnt hiedurch Gelegenheit dem Claviere einen Vorzug einzuräumen, das ihm bisher wegen dem Mißbrauche der häuffigen Klimperer, ganz abgestritten wurde. In Ansehung der Harmonie hat sich bei oben schon angemerkten dritten Schlag des zweiten Theils eine Freiheit eingeschlichen; denn hier wird die erste Hälfte hindurch das weiche D der wahre Hauptklang: es geschah, blos um dem schmeichelhaften Gesange etwas nachgiebiger zu sein.

In

In der vierten Veränderung müssen die zwei Finger in der rechten Hand der erste und dritte mehr als jemals gekrümmet werden, sonsten bringt man diese Läufe nicht heraus, die wie glitzernde Perlen hervorstrahlen sollen. Durch dergleichen Uebung (wenn nur das Instrument deutlich genug) erreichet ein Clavierschüler den höchstmöglichen Grad der feinen Fertigkeit. Der Baß läuft auch manchesmal mit, und macht sich dabei ziemlich lustig. Man könnte im dritten Schlage das eingemischte g, das dem Hauptklange des Thema widerspricht, mit Recht kritisiren, wenn es nicht als ein Zwischenklang dem scharfsichtigen Auge eines strengen Harmonikers entwischte.

Die fünfte Veränderung hat einen sehr harmonisch anhaltenden Baß. In dem Diskant macht der Vorschlag d, der mit Verstärkerung dazu geschleift wird, die beste Wirkung. Zur Täuschung sollte auch das Zunehmen an der Stärke im sechsten, und die allmählige Abnahm im siebenten nicht wenig beitragen.

Die sechste Veränderung dienet der linken Hand zur Uebung. Besonders gewöhnt sich hiebei der erste Finger das Ueberspringen an. Die rechte

Hand, die lauter Achten vorträgt, erhält eine gewisse Stätigkeit — eine Tugend, die vielen grosen Clavierspielern noch abgeht; denn durchgehends werden die Hände zu stark aufgehoben, gleich als wenn sie von den Heerpauckern Lectionen genommen hätten.

Die siebente Veränderung trägt die Tonfolge in die weiche Tonart über. Doppelte Bindungen kommen hier vor, und die Hand wird wieder an das Anhalten gewöhnt. Wir rathen allen angehenden Zöglingen, das vordere Querbrett des Claviers nur nicht an dem Deckel bevestigen zu lassen, so daß man auf dem gedeckten Clavier spielen könne; denn dieser Zwang, wenn die Hand in ihrer bestimmten Lage bleiben muß, kömt ihr zulezt zu gut: hiedurch lernt man mit Anstand spielen, wenn den Fingern nicht mehr Raum vergönnet wird, als sie unentbehrlich haben. Von der Harmonie zu sprechen: so ist im dritten Schlage des zweiten Theils der erhöhte vierte Ton H mit der verminderten Dritte des Hauptklang.

Die achte Veränderung ist die ausschweifendste. Die Hände durchkreutzen sich. Die linke lauft mit Sechzehnteln, und die rechte behauptet bis zum Ende ein springendes Gesang, das bald höher

bald

bald tiefer als jenes wird. Zwischen den soliden Veränderungen dienet diese freie (Variazione Strampa) zur Abwechslung. Im dritten Schlage des zweiten Theils muß, wenn der gewöhnliche Hauptklang H noch bestehen soll, das c die Neunte vorstellen, oder wenn es die wahre Siebente bleibt, das D in die Reihe des H tretten, wie in der dritten Veränderung per licentiam poeticam geschehen.

Die neunte Veränderung drückt mit ihren gebundenen schmelzenden Läufen das Pfeifen des Windes sehr glücklich aus. Hieran wird man finden, wie sich der Schüler mit dem durchschlupfen des Daumes geübt habe.

Die zehnte Veränderung gibt dem Baß eine gleiche Bewegung, wie in der zweiten Veränderung der Diskant hatte, unb die rechte Hand ahmt mit scherzhaften Achtenfolge der Wachtel nach.

Die elfte Veränderung ist tändelnd, und ahmt dem Waldhornsatz nach. Der zweite Theil, worin die Töne kurz, punktirt, weggeworfen werden, gleicht einem Mittelstück von zwei Flöten. Diese Vorschrift vibrato ist man eben nicht so sehr gewöhnt, ihre Wirkung aber desto naiver. Der strenge

ge Harmoniker dörfte vielleicht hier wieder eine Freiheit entdecken, die sich der Tonsetzer beim dritten Viertel des siebenten Schlages herausgenommen hat; weil er die Zusammenstimmung vom Hauptklange F länger aushalten läst, als es beym Thema geschehen war. Hier ruhen nur die Finger etwas aus, und der Zuhörer, der vorher fast ausser Athem gekommen war, schlummert ein wenig, bis

Die zwölfte Veränderung mit doppelten Prasseln der beiden Finger wie ein Wolkenbruch das ganze Clavier gleichsam überschwemmt, bei welchem starken Guß das Instrument wieder sehr gedämpft seyn muß, um die Deutlichkeit beyzubehalten.

Die dreizehnte Veränderung stellt eine vierstimmige Harmonie vor, worin die Bratsche z. B. immer lauft; denn bei Austheilung der Instrumenten würde das rollende c der Bratsche zu theil werden, ob sie schon höher als die zweite Geige käm, und nur deswegen, weil bei dergleichen Sechsten-Fortschreitungen die Geigen sich besser vereinigen können. Diese Spielart enthält viel Mannigfaltigkeit, und so schwer es im Anfange den Zöglingen fällt, mit einem Finger mehr mit dem anderen weniger

zu laufen: so leicht wird er die vollstimmigsten Säze mit der Zeit herausbringen.

Die vierzehnte Veränderung dörfte wohl die schwerste unter allen heisen; weil sich eine doppelte Geläufigkeit beider Händen — was am heiklichsten noch ist — eine vereinte Geläufigkeit, schmelzend mit untermischtem legato und vibrato bei verschiedenem Anwachs der Stärke, und allen fast möglichen Modificationen des Tones hier concentriret. Die Vorschrift ist sehr genau, und wer die Clavierschule in unserm Classischen Tonschriftsteller wohl studirt hat, kann es durch eigene Arbeit, sich selbst überlassen, richtig heraus bringen. Man halte nur in Absicht auf die Harmonie dem fünften Schlage im ersten, dem dritten Schlage im zweiten Theile etwas zu gut.

Die fünfzehnte Veränderung bringt wieder die weiche Tonart zu Markt. Wer Verkettungen spielen will, findt hier seine Weide. Sie müssen aber recht verzogen vorgetragen sein, und das Contratempo soll sich merklich auszeichnen. Es steht ausdrücklich legato sempre dabei. Man halte doch die Hände dicht und fest an die Tasten, und übergehe nur nicht die Vorschrift beim lezten Takt, wo doppelte Bindungen mit einem kleinen Crescendo

 an-

angemerkt sind. In Ansehung der Harmonie finden wir hier zwei Stellen, wo diese Veränderung von der gewöhnlichen Harmonie des Thema abweicht, 1) im sechsten Schlage des ersten Theils tritt der siebente Ton als Hauptklang ein, statt dem fünften; denn dieser ist nur in weicher Tonart entscheidend. 2) im ersten Schlage des zweiten Theils vertritt wieder der siebente Ton die Stelle des fünften, aber aus einer anderen Ursache; weil das Gesang hinauf steigt, und das obere b in gegenwärtiger Melodie keine Unterhaltungssiebente sein darf.

Die sechszehnte Veränderung hält mit der rechten Hand eine rauschende Bewegung an, wobei der Baß mit Achten fortlauft. So macht das Clavier, besonders ein Hämmerklavier ein erstaunliches Getös. Dies ist eben nicht die Absicht der Musik, daß sie blos lärme, ein klingendes Erz vorstelle: in einer Combination aber von verschiedenen Veränderungen muß für jeden Geschmack sich etwas vorfinden. Wer kann das Aufbrausende einer Opern Sinfonie, die das Geblüt in Wallung bringen soll, tadlen — wenn anderst das Gesang oder der Ausdruck nicht merklich dabei leidet? Alles hat seine Gränzen. Immer Phlegmatische trockene Musik vernehmen, ist eben eine

so

so grose Marter, als immer türkische Trommel rühren hören. Manche Clavierstücke würkten mit sicherern Eindruck auf alle Gattungen von Zuhörer, wenn sie nur ein wenig sich (nach ihrer Denkungsart) zum Aufbrausenden herabliesen. Wir mißkennen den Mißbrauch, nicht den der sonst grose Clavierspieler Schobert in Paris mit dergleichen Sätzen begangen, wo er sich nicht scheute, die Contratöne z. B. F C $\underline{A}$ $\underline{F}$ in der grösten Geschwindigkeit herumzutummeln, wovon das Resultat nothwendig ein ebentheuerliches Gepolter, Gerassel, und Grunzen seyn muß. Da im sechsten Schlage der Baß die Unterhaltungssiebente B bekömt, und sie seiner Schweifung nach, nicht auflösen kann: so ist in der oberen Stimme der richtigste Tausch vorgenommen worden; denn die erste Hälfte des Schlags hindurch liegt das B im Baß, die andere Hälfte im Diskant.

Dies ist nun unser Urtheil, über gegenwärtige Variationen. Ein jeder Clavierliebhaber prüfe sie demnach selbst, wähle sich einige für seinen Geschmack, denke unsern Gründen nach — es wird gewiß nicht ohne Nutzen ablaufen.

Will jemand diese Veränderungen als ein vollstimmiges Clavier-Concert benuzen: so lasse er nur

die

die Ouverture voraus, aber ohne den vier lezten Schlägen spielen: dann trage er seine acht Variationen vor, und Tab. 28. Fig. 2. jener instrumentalischen Satz paßt sehr schicklich in die Mitte, als ein abwechselndes Ritornel. Nach diesem instrumentalischen Satz spiele er noch die folgenden 8. Veränderungen, und mache nach geendigter 16ten vielleicht eine Art von Cadenz; ist der Triller vorbei: so darf nur das Orchester die 12 lezten Schläge der Ouverture, wie sie vorher gespielt worden, wiederholen, und die ganze Gesellschaft von Zuhörern, wird diese Combination für ein ganzes Concert halten — eine neue Art, die in Frankfurt, die Herbstmesse des 1778ger Jahres ausserordentliches Aufsehen verursachte, und würdig befunden war, in öffentlichen Zeitungen angepriesen zu werden.

Fig. 3. Tab. 28. bedeutet eine Aenderung, die man mit den vier lezten Schlägen der Ouverture vornehmen muß, wenn die erste Arie um fünf Töne höher und aus dem B für einen Tenoristen gesetzt werden soll. Diese Uebersetzung ist sehr leicht, und wirklich schon von Liebhabern unternommen worden.

Wir glauben nicht, daß wir durch die angemerkte Freiheiten wider der strengen Vorschrift des

The-

Thema unsern Tonliebhabern Aergernuß gegeben haben; denn, wer sich Einsicht von einer Wissenschaft erwerben will, wird nicht geschwinder vorankommen, als wenn er sogar in guten Mustern die Schwachheiten entdecken lernt, die um so weniger auffallend sind, als vorsezlicher sie wegen anderen Vortheilen benuzt waren. Zudem wär diese Aergerniß von keiner Bedeutung, vielleicht . . . scandalum pusillorum.

Vorschlag
zur
öffentlichen Clavierschule.

Die Worte bewegen, die Beispiele ziehen (verba movent, exempla trahunt) ist ein altes Sprichwort.

Die kalten Beweise und Erklärungen überzeugen nur, aber die warmen Muster und thätige Anführungen reissen, wie ein unwiderstehlicher Strom, den jungen Zögling fort, bringen ihn allmälig weiter, und die geschwinde Zunahm scheint gar nicht mehr von seinem eigenen Willen abzuhängen. Was wir bisher so problematisch vorgetragen, hat seinen gewissen Bezug auf die Tonlehren, — ein Entwurf, den wir allgemein eingeführt wünschen.

Man hat noch immer, da schon eine Cathe-der von harmonischer Theorie, von Tonwissenschaft errichtet worden, zweifeln wollen, ob das Clavierspielen, der praktische Unterricht öffentlich sich geben lasse.

Anstatt hierauf ein frostiges Ja zu antworten: so folgt noch ein dreisterer Nachtrab von Schlüs-

sen,

sen, daß das Clavierspielen viel leichter in einer öffentlichen Schule als durch einen Privat-Unterricht gelernt werde. Man geht folgender massen zu Werke.

Es müssen in der Schule wenigstens zwei Claviere stehen. Die erste Zeichen, Noten, u. d. werden mit dem einzigen Vortrage mehreren bekannt. Dann fängt man nach Masgabe unsers Schulbuchs an, die 24 Tonarten den Schülern zu erklären, und nun schreiten sie zur Ausübung der Läufe. Zwei Schüler sezen sich an die beiden Claviere. Jeder vor sich unternimmt den Lauf, dann beide. So wechseln sie miteinander ab, und sollten es 30 seyn. Jeglichem liegt ob, zu Haus diese oder jene Uebung sich geläufiger zu machen; dann gesellt der Meister sie zwei und zwei nach ihrer Fähigkeit zusammen. Mit den schlechtesten fängt man an, und die besseren folgen allmälig. Mit dem besten, statt eines ansehnlichen Preises, spielt der Meister selbst. Man schreitet zu kleinen Claviersonaten über, und vermittels einer solchen Zusammenstimmung lernen die Schüler das Zeitmas, Geschwindigkeit und Feinigkeit, ohne es selbst zu wissen, oder die Beschwerniß zu fühlen.

Diese Lehrart gleichet jener glücklichen Methode im Schreiben lernen, wo der Schulmeister auf der

schwar-

schwarzen Tafel mit der Kreide einen Buchstaben vormacht, und jeder Schüler es versucht, mit der Kreide in den vorliegenden Zug hinein, der Meister Hand, soviel als möglich nach zu fahren.

Wie sich in den Zug der Schüler hinein schicken lernt: so denkt sich der angehende Zögling im Clavierspielen in seines Meisters Vortrag, und Heldenschritte werden bald zu einem unerwarteten Fortgang und täglich merklicher Zunahme hinüber eilen.

Wer in unserer Tonschule Veränderungen von drei Clavieren, deren zwei angehende Tonsezer inne hatten, zugehört, — nur der kann urtheilen, wie leicht von der thätigsten Anführung unterstüzet, auf harmonischen Flügeln ein junger Musensohn fortgetragen werde, wenn seine eigene Fähigkeit vom Fleis entwickelt und durch eine praktische Theorie angesporet den Parnaß muthig besteigen gelernt habe.

An-

Anmerkungen
über das fünfte Versett
des
STABAT MATER
und über die gegenseitige Verbesserung.

Wer ist der Mensch, der nicht weinte?

Sind die Worte und Grundlage vorhabenden Ausdrucks. Die Singstimm trägt mit viel Anstand diesen Sinn vor, das Tänzeln aber der Geigen in der Begleitung fällt ins niedrige. Der Baß bewegt sich ohnehin, und durch das Anhalten der Violine Tab. 3. i) verbreitet sich allmälig eine bedeutende trotzende, auffodernde Erwartung gleichsam der fehlenden Antwort: Hier ist der Mensch, der nicht weinte! Das eingeschaltete kurze Nötgen fis Tab. 2. i) ist auch von besserer Wirkung, wenn, wie Tab. 3. k) vermittels dessen das f ins g so gelind hineinschleicht.

Die Worte *in tanto supplicio* in so groser Marter könnten nicht besser ausgedruckt sein, als 1) durch das Erheben der Stimme 2) durch das Aus-

B hal-

halten und 3) durch die Harmonie, wovon man die Gründe im Vorlesbuche findet. Wenn man frägt: so schließt sich die Rede; der Sinn aber hat noch kein End.

Ein Schlußfall, der uns nicht ganz zufrieden stellt, ist jeder, der nicht mit dem ersten sondern mit dem fünften Tone (27. §. Tonsezk.) aufhört, unentschlossener aber jener des vierten im fünften (30 §.) und einem bangen Herzen noch angemessener, derselbige in der weichen Tonart. (32 §.)

Da nun hier im sechsten Schlage vor dem G das As mit der übermäßgen Sechste erscheint, von welcher Harmonie Fis der Hauptklang und erhöhte vierte Ton des weichen G ist, und in dem fünften einen unentscheidenden Schlußfall (Cadenza sospesa) bewirket: so haben wir von der Anwendung der in der Tonsezk. §. 30, 32. enthaltenen Gründen das thätigste Beispiel.

Nur Schade, daß im sechsten und zwölften Schlage Tab 2. k) l) die lezte Silbe nicht in die Höhe steigt, wie es die Natur beim Fragen Tab. 3. t) x) mit sich bringt, und Tab. 2. m) n) die Punkte nicht den zur Harmonie gehörigen Noten ankleben, die deswegen Tab. 3. y) z) ausgelassen worden.

Be-

Bekannt ist, daß in unsern geschweiften Gesängen nebst den Wohlklängen, mit welchen sich die Uebelklänge nur auf ihre eigene und (in unserer Tonsezkunst von 14 bis 25 §) bestimmte Art vereinigen, noch andere Töne eingeschaltet werden müssen, die der Deutlichkeit zu gefallen bei uns Zwischenklänge heisen. So sind zwischen den geltenden

Tönen f c im Sopr. im 6ten Schl.

die Töne es d Zwischenklänge:

zwischen den geltenden Tönen c g im Alt beim 12t. Schl.

die Töne b a Zwischenklänge:

Deswegen müssen es im Disk. und b im Alt ohne Punkte, die andern harmonischen Töne aber c im Disk. und g im Alt dem fliesenden Gesange wegen auch ohne Punkte stehen; weil es eine unangenehme Unterbrechung wär, das zweite Sechzehntel accentirt und das vierte zur nämlichen Viertelsnot gehörige Sechzehntel unaccentirt vorzutragen, da eben die Zwischenklänge auf das zweite

und dritte folglich auf ein grades und ungrades Takttheil fallen.

Diese Verbesserung findt Tab. 2. o) nicht statt, wo beide harmonischen Töne es und cis sowohl im Sopran als Alt aufs gerade Takttheil fallen, und mit Vorschlägen, die gleichmäßig auf dieselbige ungrade fallen, accentirt werden können.

Tab. 3. l) Die widrige Bewegung der Bratsche zum Baß zeichnet sich hier sehr glücklich aus.

Die Nachahmungen finden keinen angemessenen Platz als in der Reihe, und dergleichen Gelegenheiten, wie im fünften und sechsten Schlage Tab. 3. m), wo sie in der ersten, zweiten Geige, dann Bratsche sehr ungezwungen angebracht sind, ob schon im währenden Vortrag die Harmonie mit Mannigfaltigkeit abwechselt.

Um die eckelhafteste Wiederholung und Verdopplung des vollkommensten Wohlklanges der Achte a vom Baß zu vermeiden, ist Tab. 3. n) dasselbige Gesang oder Begleitung vielmehr, wechselweis beiden Geigen zugekommen; da aber die vollkommensten Wohlklänge der Harmonie G und D fehlten: so ersezt die Bratsche in denselbigen Schlägen den Verlust, und das Gleichgewicht der Harmonie wird hergestellt. Tab. 3. o) Hier sind wieder

schlei-

Zur Seite 109.

Entscheidung der Uebelklängen.

	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Es	B	F	C	G	D
	der zweite Ton mit schlußfallmäsiger groser Dritte und kleiner Fünfte von der weichen Leiter											
Zwischenkl.	c e g	g h d	d fis a	a cis e	e gis h	h dis fis	ges b des	des f as	as c es	es g b	b d f	f a c
	H dis f a	Fis ais c e	Cis eis g h	Gis his d fis	Dis fisfis a cis	Ais ciscis e gis	F a ces es	C e ges b	G h des f	D fis as c	A cis es g	E gis b d
	ces es F a	ges b C e	des f G h	as c D fis	es g A cis	b d E gis	f a H dis	c e Fis ais	g h Cis eis	d fis Gis his	a cis Dis fisfis	e gis Ais ciscis
Zwischenkl.	des ges b	as des f	es as c	b es g	f b d	c f a	g c e	d g h	a d fis	e a cis	h e gis	fis h dis
	der zweite Ton mit schlußfallmäsiger groser Dritte und kleiner Fünfte von der weichen Leiter											
	Es	B	F	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis

	A	D	G	C	F	B	Es	Gis	Cis	Fis	H	E
	der vierte erhöhte Ton von der weichen Leiter											
Zwischenkl.	e g h	a c e	d f a	g b d	c es g	f as c	b des f	dis fis ais	gis h dis	cis e gis	fis a cis	h d fis
	Dis f a c	Gis b d f	Cis es g b	Fis as c es	H des f as	E ges b des	A ces es ges	Ciscis e gis h	Fisfis a cis e	His d fis a	Eis g h d	Ais c e g
	es F a c	as B d f	des Es g b	ges As c es	h Cis eis gis	e Fis ais cis	a H dis fis	d E gis h	g A cis e	c D fis a	f G h d	b C e g
Zwischenkl.	g b d	c es g	f as c	b des f	dis fis ais	gis h dis	cis e gis	fis a cis	h d fis	e g h	a c e	d f a
	der fünfte schlußfallmäsige Ton von der harten Leiter											
	B	Es	As	Des	Fis	H	E	A	D	G	C	F

Zwischenklänge	a c e	c es g	es g b	fis a cis	b des f	cis e gis	e g h	g b d	h d fis	d f a	f as c	as c es
	Gis h d f	H d f as	D f as ces	Eis gis h d	A c es ges	His dis fis a	Dis fis a c	Fis a c es	Ais cis e g	Cis e g b	E g b des	G b des fes
	der siebente erhöhte Ton in der weichen Leiter											
	A	C	Es	Fis	B	Cis	E	G	H	D	F	As

schleichende Bewegungen der Mittelstimme angebracht.

Der Dichter hat hier gegen das Silbenmas, der Tonsetzer gegen den Sinn gefehlt. Die Worte
— ◡ — ◡
Quis posset non stehen unrecht im Verse; sollen
— ◡ — ◡
sie aber fliesen Quis non posset: so hört die Bedeutung auf; denn es ist ein merklicher Unterschied unter folgenden Ausdrücken:

Wer nicht könnte } betrübt werden:
Wer könnte, nicht } betrübt werden:

Wie oft muß man in der Kirchenmusik prosaische Gebether (ja bisweilen unrythmische ganz unharmonische Worte, wie crucifixissent, vivificantem &c.) in fliesende Gesänge werwandeln? Noch leichter konnten hier dem Sinne, und der Gesangs Einheit zu Folge bei der Contraltstimm die Worte quis posset, non contristari in unserer Verbesserung Tab. 3. q.) so gelegt werden, daß sie der Bedeutung nicht widersprechen, die Frage bestättigen, und doch noch immer dem Vortrag des Soprans gleichen. Freilich Tab. 3. r), da die zwei Singstimmen in Dritten anher gehen, war unsere Verbesserung unanwendlich.

Wenn man doch jemals die ekelhafte Folge zweier Fünften vermeiden will: so muß es vorzüg-

lich dort geschehen, wo es zwei gleiche sind, und die nämliche Stimm zur nämlichen auch stufenweis fortschreitet wie Tab, 2. q) das a des Soprans zum D im Baß und Tab. 4. i) das b des Soprans zum Es im Baß sich verhält. Wir haben Tab. 3. p) bei beiden Singstimmen noch ein Viertel eingeschaltet, worauf der Hauptton des folgenden Versetts nicht wenig überraschen wird; weil das Gehör das Es als den sechsten Ton vom G annahm, und gleich darauf vom rasch auffallenden Hauptklange As Tab. 4. k) mit Entscheidung überführt wird, daß das Es als der erste Ton zu betrachten sei. Gleiches versteht sich von g und es der ersten Geige zum Baß C As. Tab. 4. m).

Wir haben nicht für unnüz gehalten, wie bei den oberen Stimmen, so auch bei den untern in der Bezifferung die kleine Vierte das as besonders mit einem b, Tab. 5. i) zu bemerken, damit man hieran nicht anstose; weil das Stück lang im weichen G geblieben ist. Diese Vorsorge ist besonders bei grosen Orchestern sehr wohl angebracht, daß der Kapellmeister dem Spieler den Vortrag so viel möglich erleichtere, und ihm nicht zu Last lege, ein b oder Kreuz übersehen zu haben, welches zwar beim Anfang vorgeschrieben worden, dessen Geltung aber in der weiten Ausweichung wieder

der vergessen war. Besonders findet bei zweideutigen Gängen diese Anmerkung statt. Z. B. Die Geige hat einen Lauf von g zu g. Wenn hiezu G Hauptklang ist: so wird das f erhöht; kömmt aber C als Hauptklang dazu: so tritt das f wieder in die Reihe. Hier würde man sich auf die Vorzeichung des natürlichen C umsonst berufen, und den Auflöser beim zweiterwehnten Falle für unnüz ansehen; denn dem Spieler im Orchester kann mitten unter dem Geprassel des feurigen Angriffs jene kalte Ueberlegung nicht zugemuthet werden, daß er viel nachsinne, und auf die oben angeschriebene Vorzeichnung zurücksehe: er muß vor allem Zweifel durch eine allmälige pünktliche Vorschrift gesichert sein.

Man könnte sich wundern, daß Pergolese die Geißlung Christi im $\frac{6}{8}$ Takt vorstellet, wenn nicht das allegro zu seiner Zeit und überhaupt auch jezo in der Kirchen mäßiger als sonsten im Opernstil vorgetragen, und durch die springende Noten Tab. 5 k) das Pfitschen der Ruthen sehr natürlich nachgeahmet würde. Wir haben die erste Not mit den zwei folgenden nicht in einem Bunde vereinigt, sondern gestossen und abgesondert vorgeschrieben; denn es hätte in einem Bunde geschliffen zu sehr

gewiegt: jetzo aber (da nebst dem das for. und pia. beigetreten) vernimmt man deutlich das Auffallen und den Schwung der Geiseln.

Es ist immer besser, wenn die Uebelklänge mit Bindungen vorkommen (§. 9. der Tonsezk.) Wir haben deswegen, statt, daß Tab. 4. n) die Dritte c, welche die kleine übelklingende Siebente des zweiten Tones in weicher Leiter vorbereiten sollte, auf der lezten Silbe lis vom Worte flagellis besonders absezte, und dann die erste Silbe sub frei anschlug, Tab. 5. l) das Wort flagellis schon vorher in kleineren Noten vorgetragen, und dem vorbereitenden Wohlklange c, eh er noch übelklingend wird, die Silbe sub, angewiesen, die jetzo liegen bleibt, und mit einer anständigen Bindung den Uebelklang gehörigermassen vorbereitet.

Vier Achtel als die Hälfte und ein Sechstel im $\frac{3}{8}$ Takt; vier Achtel als zwei Drittel im $\frac{3}{4}$ Takt sagen nicht das nemliche. Auch von ungebildeten Ohren wird an lezteren nach den vierten Achtel im jenen nach den dritten Achtel eine Ruh bemerkt: deswegen sind Tab. 5. m) dieselbigen Noten anderst als Tab. 4. l. geschrieben.

Da

Da die Singstimmen und der Baß einklängig den Ton g aushalten; so haben wir, Tab. 5. q) um die Eintönigkeit zu vermeiden, wieder wie Tab. 3. n) die vollkommensten Wohlklänge mit der Bratsche erhoben.

Die Italiäner nennen diese Art Tab. 5. n) Cadenza finta einen verstellten Schlußfall oder Cadenza Schivata einen vermiedenen Schlußfall, dem man ausgewichen ist (wiewohl lezterer zeichnet sich sonsten durch eine selbst anständige Ausweichung z. B. vom harten C ins weiche A durch den Ton Gis noch besonders aus) Hiedurch wird aber der wahre Schlußfall Tab. 5. o) dem Gehöre als neu vorbehalten.

Die abwechselnde Bewegung der oberen und untern Stimmen macht freilich eine bessere Wirkung Tab. 5. p) als jenes trockene Aushalten wie Pergolese Tab. 4. o) gesezt hatte.

Es ist traurig, wenn man ein groses Genie, wie gewiß Pergolese war, sieht ohne hinreichende harmonische Kenntniße zu Werk gehen. Unsere Leser mögen selbst urtheilen, ob es möglich sei, Tab. 4. p) q) in der Begleitung die Harmonie vom weichen C und in den Singstimmen die Elfte vom Hauptklange G dem fünften Tone

sezen. Oben es c als Wohlklänge zum d des Contralts! — welcher Mißlaut?

Wir wünschten nur, daß alle Liebhaber-Concerte von unsern Herausgaben denselbigen Gebrauch machten als jene Gesellschaft in der Kaiserl. freien Reichs Stadt Schweinfurt, wovon wir und eben in Absicht auf vorliegende Verbesserung weitläuftige Erwehnung schon gethan haben — Der Nutzen hievon würde einem so verdienstvollen Unternehmen gewiß mit reichlichem Wucher entsprechen.

Ueber

Ueber das sechste Versett vom STABAT MATER und gegenseitiger Verbesserung.

In diesem ganzen Versett herrscht wenig Ordnung. Was einmal im Aufschlage erscheint, kömt das anderemal im Niederschlage vor. Man vergleiche nur die gegenseitige Verbesserung mit dem alten Aufsaze, und es wird unsere Aussage bestätigt werden.

Die Bewegung der Bratsche Tab. 7. i), wo die Geigen ruhen, dient zur angenehmen Unterterhaltung.

Wir haben zwischen dem f und h in der Bratsche Tab. 7. k) noch den Ton b eingeschaltet, wovon im 60 §. der Tonsezkunst die Ursach nachzulesen ist.

Der Ausdruck: da er den Geist aufgab, ist Tab. 6. i) wohl gerathen, aber als ein Schluß des ersten Solo in Rücksicht auf den Hauptton des Stücks sehr übel ausgedacht. Wenn das zweite

te Solo in der weichen Tonart sich endigen soll: so muß das erste Solo entweder auch mit einer weichen oder einer verwandten harten Tonart sich schliesen. Ersteres geschieht des Gesangs-; lezteres der Toneinheit zu gefallen. Hier aber hört das erste Solo im weichen As auf, das vom weichen F um 3 been entfernt ist. Die Anlage ist noch dazu so beschaffen, daß wegen den folgenden Ausweichungen ins weiche B, Tab. 6. m) ins weiche C, Tab. 6. n) und ins weiche F, Tab. 8. i) der erste Theil in keinem anderen Tone als im harten As schliesen könne; denn der Schluß ins harte Des, um eine Fünfte tiefer, wär zurückgängig, und zum ersten Solo, wo die Rede vor sich schreiten und wachsen muß, sehr unschicklich. Nun ist die harte Tonart As mit dem weichen F zwar verwandt, aber die zum traurigen Ausdrucke, unentbehrliche verminderte Siebente des erhöhten vierten Tons wie vorher $\frac{\substack{ees\\ as\\ f}}{D}$ im weichen As, hat beim harten As nicht statt: folglich ist dieser zwekwidrigen und Planlosen Ausschweifung durch keiner auch der feinsten Ueberlegung abzuhelfen.

Tab. 6. k) Dieses Ritornel paßt weder zum vorhergehenden Tone noch Ausdruck. Hier glaubt

man

man vom sepultus est zum & resurrexit einen raschen Uebergang zu vernehmen. Statt dessen haben wir Tab. 7. l) ein anderes Zwischenspiel gewählt, das eben so viel zum Ausdruck als zur Vereinigung beider Solo beitragen wird.

Tab. 6. l) Die kleine Dritte Des zum B gleicht nicht im mindesten dem vorigen Period, der mit einer harten Tonart anfieng, und die Harmonie $\begin{smallmatrix}F\\ des\\ B\end{smallmatrix}$ eine weiche Tonart mit fünf been schickt sich zum fünften Tone $\begin{smallmatrix}d\\ h\\ G\end{smallmatrix}$ noch weniger. Man betrachte nur den raschen Uebergang des des ins d des b ins h

Tab. 9. i) Diese scheinbare Neunte ges zum Grundtone F ist die verminderte Siebente des wahren Hauptklanges A, wozu das im Grunde liegende F die Dreizehnte wird.

Diese Harmonie ist folgende

f	13	Auflösung es 12
ges	7b	
es	5b	
c	3	
A		

Hier

Hier nimmt die Umwendung diese Gestalt an:

ges	9b			
es	7		es	3b
c	5		c	6
a	3		a	gr. 4
F		Auflösung	Es	

Aus obiger Reduction zum Hauptklange und gegenwärtiger Zergliederung der Umwendung läßt sich leicht auf eine vorfallende Frag antworten: warum das ges als Neunte und nicht als zweite bezeichnet sei, da doch das ges ohne Vorbereitung angeschlagen und hierinn als Wohlklang behandelt worden, welche Vorzüge keine Neunte behaupten darf.

Die Unterhaltungs- und verminderte Siebenten haben mit den Wohlklängen den freien Anschlag gemein, ob sie sich schon gewöhnlichermassen hinunter zu auflösen müssen. Und hiedurch verräth sich, daß das es zwar nichts miß-, oder auch unangenehm übelklingendes, doch unbefriedigend und aufhaltend sei: nemlich eine Siebente, die in einer soliden Bezieferung den Wohlklängen nachgesezt werden muß.

Wir haben diese Combination von vier abwechselnd anhaltenden Stimmen gewählt, um alles abgestuzte zu vermeiden, und um vermittels der

Bin-

Bindungen mehr Unterhaltung zu verschaffen, daß, wo die Leidenschaft der Sängerin steigt, der Baß ruhe, und dieser sich bewege, wenn die Geigen ruhen.

Tab. 9. k) Die verminderte Siebente in der ersten Geige das ges zum Hauptklange A wird von der Bratsche l) ausgetauscht und aufgelöst. (25 §. der Tonsezk.)

Tab. 9. m) Um eine Ordnung herzustellen ist ein halber Schlag beigefügt.

Der Schluß der Singstimme sowohl, als des folgenden Ritornels ist sehr wohl gerathen, und hiebei sind auch obige Fehler verbessert.

Hieraus lernen wir, daß, wenn wir die Natur belauschen, von ihr einfache stäte Grundsäze herleiten, solche Schönheiten entdecken, die wir von unseren bisherigen unzulänglichen Compositions Regeln geleitet, ehender verabscheuen als befolgen würden.

Verschiedene eingeschickte

Zweifel und ihre Auflösungen; Fragen und ihre Antworten.

Frage.

Wär es nicht besser, daß man die alte Generalbaß-Regel beibehielt, wodurch jedem Tone seine gewisse Zifer angewiesen werden, und, wenn sie auch nicht allzeit zutreffen, wie im Schulbuche sehr bündig bewiesen, dann erst die von allgemeiner Regel abweichende Bezieferung gäbe?

Z. B. 1) Die Regel, das zur 2 die 4 und 6 gehöre, trift nicht allemal zu; denn, wenn die Neunte im Grunde liegt, und z. B. folgender Akkord

d	9
g	5
e	3
C	

folgender massen umgewendet:

c	7
g	4
e	2
D	

so ist es offenkundig, daß hier nicht die 6 sondern die 7 zur 2 komme, und die allgemeine Regel der Verbindung der 2 mit 4 und 6 hier eine Ausnahm leide.

2) Die Regel, daß zur grosen 7 die 2 und 4 gehöre, trift nicht allemal zu; denn, wenn die Melodie herunter steigt, so kann sich auch die grose 7 hinunterzu auflösen, die sich sonsten hinaufzu auflösen muß.

Antwort.

Nimmermehr dörfen Regeln gesezt werden, damit Regeln seien, sondern nur dort müssen Regel stehen, wo ohne ihre Befolgung der Schüler ewig straucheln und in unvermeidliche Abwege gerathen würde. So gab ein gewisser Contrapunktischer Lehrer für seine erste Regel an, daß folgender Contrast der oberen und unteren Stimme fehlerhaft sei:

e	cis	e	Wem wird es wohl einfallen, solch
c	e	c	Zeug zu setzen, das nicht den ge-

ringsten Zusammenhang verräth; eine Tonfolge, dem Gehör aufdringt, die ärger ist als das Geheul der Hunde und Kazen. Wissenschaftlich aber, und — tonwissenschaftlich zu sprechen, so wissen wir ja, daß die Harmonie vom g e Cis schon im G vorkomme, aber nur als der vierte erhöhte Ton, der in den fünften einen Schlußfall bereitet, und an

lezteren Stelle wird gewiß der vierte ohne Erhöhung nicht erscheinen können.

1) Die alte Regel hies nun, zur 2 gehört 4 und 6. Soll aber diese Regel noch gelten, wenn zur 2, 4 und 7, ja auch 5 und 7 gegriffen werden kann? Freilich sind beide lezteren Fälle seltner, als jener von der Begleitung mit 4 und 6. Aber haben wir dann eine Regel für die Nebenziefern nöthig? Lernet der Schüler im Accompagniren, nur die Umwendungen auf ihre Hauptklänge zurückleiten, und der Tonsezer richtig beziefern, daß dem Begleiter weder Willkühr noch Stof zum Strauchelen übrig bleibe, dann wird der Begleiter wohl wissen, daß wenn z. B. F mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ im Grunde liegt, das F die Siebente und die obere Stimmen die drei Wohlklänge G h d seien, besonders, wenn man den Generalbaß nicht mehr so blind, wie bisher leider geschehen, zu tradiren fortfahren wird. Der Lehrer der Begleitungskunst gewöhne seinen Schüler führohin an die Kenntniß der Harmonie, daß er nicht mit der unnöthigen Lehre von verbottenen Achten- oder Fünftenfolge den

Zög-

Zögling vorher betäube, eh er noch weis, wie oft sich der Dreiklang $\begin{smallmatrix}g\\e\\C\end{smallmatrix}$ umwenden lasse. Er spreche nicht so unbestimmt: hier z. B. gehört zum E die $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ oder zum G die $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, sondern E liegt im Grunde, G liegt im Grunde, es ist aber C Harmonie. Man halte ihn mit der erbärmlichen Hirnmarter der Lage nicht so ängstlich auf, die Verdopplung der 3 oder 6 hat noch Zeit, er muß erst Töne, und Harmonien lernen, eh er die feine ökonomische Wahl und Austheilung der Stimmen studire.

2) Die große Siebente kann sich niemal hinaufzu auflösen, sonst wär sie kein Uebelklang, und kein solcher Uebelklang, der allem anderen weit nachgeht; denn viel angenehmer oder doch weniger unangenehm müssen wol noch $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{13}$ seyn, eh erst das $\frac{1}{15}$ erscheint. Nur ein ebentheuerlicher Mißbrauch ist bisher eingeschlichen, daß man zwischen Vorschläge, und Uebelklänge, Zurückhaltungen ꝛc. keinen bestimmten Unterschied machte. Wer die wahre Sönderung der eigentlichen von uneigentlichen Tönen wissen will, findet sie. Tab. XX, f. 7. in den gesto-

chenen Beispielen und im Schulbuche die ausführliche Erklärung. Die wahre Entstehungsart der grosen Siebente überhaupt ist keine andere, als wie sie in der schlußfallmäßigen Versezung der sieben Töne der Leiter in der Tonsezkunst so deutlich gezeugt wird.

Zweifel.

Der alte Lehrsaz, zur 5 gehört $^{6}_{3}$, war noch weiter so ausgedehnet, daß auf den vierten Ton, wenn der fünfte; und auf den siebenten, wenn der Achte folget; diese mit 3, 6 begleitete quinta falsa fallen müsse.

Auflösung.

Wenn auch diese Regel so umständlich vorgetragen wird, daß ihre Geltung sich nur auf den vierten und siebenten Ton mit gemeldten Umständen einschränke: so bleiben doch zwei Wdersprüche übrig;

1) Bei der bekannten Harmonie, die zur Frage und zur Ausrufung angewandt wird, geht die vorgeschriebene Begleitung gar nicht an. Wie kann zur 6 der Harmonie D noch die Vierte des g kommen, und ist dies nicht die

Har-

Harmonie H? Wir berufen uns auf die Begleitungskunst. Daß die Lage $\overset{5}{H}$ $\overset{5}{C}$ nicht üblich ist, kömt blos von der eckelhaften Fünftenfolge her.

2) Wenn man dem fünften Ton $\overset{6}{4}$ giebt, wie im folgenden Beispiel $\underset{F}{5}\ \underset{G}{\overset{6}{4}}\ \overset{5}{3}$: so ist es unmöglich, daß der vierte F $\overset{6}{5}$ haben könne.

Der Name quinta falsa ist sehr unächt. 1) Diese vermeintliche Fünfte, wenn sie im Bezuge auf den Hauptklang eine Siebente ist, erscheint als ein Uebelklang, der sich auflösen muß. 2) Als Fünfte ist sie kein falscher Ton, sondern nur ein solcher, womit man nicht anfangen und nicht schliesen kann, sie hat aber weder Auflösung noch Vorbereitung nöthig. Wir sehen also, daß das Reich der Möglichkeit von beiden äussersten Gränzen durch eine unendliche Reihe von Stufen vermittelt ist, und daß eben noch nicht übel klinge, was erst mittelbar aus der Tonleiter hergeleitet wird, wenn es schon in dem untrennbaren harmonischen Dreiklang nicht stickt.

Frage.

Die Umwendungen machen die gröste Verwirrung. Könnte es nicht deutlicher sein, und z. B. heisen: der zweite Ton liegt zum Grunde, und diesem gehört die 6 mit $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, wenn er in den ersten oder dritten geht? Anstatt: die umgewendte Neunte liegt im Grunde: damit die Bezieferungen nicht in den Baß und der Baß in die Bezieferungen geworfen würde.

Antwort.

Freilich ist es sehr mißlich, für diejenigen Harmoniker, die niemal etwas von einer Reducibilität gehört hatten, die alle mögliche Akkorde für ächte anzusehen gewohnt waren, wenn sie jezo aus ihrem trägen Schlummer geweckt — aufgeweckt — achtsam werden müssen, und erst da sie schon glaubten, den Bau zu endigen, leider erfahren, daß sie auf keiner dauerhaften Grundfeste wandeln, daß ihr Geleis schwankend, und unrichtig sei, — sie irr führe. In Absicht auf den obigen Ausdruck Verwirrungen paßt sehr schicklich eine Erzählung hieher, von dem, was unserm Meister eräugnet, als er sich mit einem Verfechter der alten Lehrgebäude in Streit eingelassen. Lang und umsonst bemühte er sich die ein-

fachen Grundsäze, und sichere Regeln ihm vorzutragen, ihn durch Folgen — durch praktische Aufgaben, — durch unauflösbare Räthsel, die sich im neuen Consistem so leicht entwickelten, zu zeigen, daß lezteres richtig sein müsse; weil ausser der sistematischen Herleitung weder von der Ursach noch der Wirkung eine Bestimmtheit zu erzwingen ist. Alle denkende Köpfe, die keine Noten verstunden, wol aber einen Zusammenhang von Theorie und Praktik entdeckten, wurden überzeugt: nur der halsstärrige Widersprecher bliebe bei seinem circulo vitioso fest stehen, bis endlich folgender Ausspruch den ganzen Wettstreit zur Belustigung aller Zuhörer auf einmal abbrach:

> Er wisse weniger als nichts; denn er müsse ein halbes Jahr die Irrthümer vergessen, bis er wieder auf seine Unschuld in statum naturæ puræ (harmonisch betrachtet) zurückkehre, und neuer Wahrheiten aufnehmlich werde; wie ein Schuldner, der um Nichts zu haben, zahlen muß.

Was kan leichter sein, als der Natur zu Folge, die von lauter Einheiten auf das mannigfaltigste Reich der Combinationen würket, von $\begin{matrix} a & \frac{1}{5} \\ - & \\ c & \frac{1}{3} \\ F & \end{matrix}$ die

nahe Verhältniß $\begin{matrix} c & \frac{1}{6} \\ a & \frac{1}{5} \\ f & \frac{1}{4} \end{matrix}$ ableiten, auf die nemliche Art $\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}$ und $\begin{matrix} d \\ h \\ g \end{matrix}$ beifügen, dann diese harmonischen Klänge vermittels der Umwendungen verschiedentlich sezen, alle mögliche Versezungen — ihre Wirkung aufs Ohr bestimmen, und endlich von der ästhetischen Kraft Gewißheiten einziehen lernen?

Der zweite Ton kann eben so wenig D mit $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$, oder $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ als obiges D mit $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ heisen: der zweite Ton ist das mit seinem harmonischen Dreiklang begabte, das weiche D.

D mit $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ wird aufs $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ G \end{matrix}$

D mit $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ ——— $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ G \end{matrix}$

D mit $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ ——— $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ H \end{matrix}$

D mit $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ ——— $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ H \end{matrix}$ zurückgeleitet,

und

und empfängt jede Umwendung von ihren Hauptklängen jene der Natur der Wohl- oder Uebelklänge der Einfachheit angemessene Richtungen.

Zweifel.

Im Schulbuche der Nuzbarkeit des Tonmases S. 91. wünschte ich öfters bestimmtere Erkläsungen (definitiones) von Vorbereitungen Auflösungen ꝛc.

Antwort.

Hier kömmt nichts als summarische Wiederholung des vorigen vor, und wird keines neuen Sazes erwehnt, der nicht in der Tonwissenschaft und Sezkunst schon ausführlich erschienen wär.

Man muß sich die Ton-Wissenschaft und Sezkunst als ein Traktätgen vorstellen, das nur den mündlichen Vorlesungen gewiedmet war, und denjenigen sehr abstrakt, fast bis zur Verzweiflung (wie ein gewisser sich ausgedrückt) problematisch vorkömt, die von dessen tiefmatematischen Gründen noch keinen thätigen Bezug auf alle Art von praktischer Musik ableiten gehört haben. Sollten sie doch nur wissen, daß in allen Fällen immer die genaueste Reduktionen, sogar auf die Bildung der Stimme,

auf den Zutritt der Manieren, was so willkühr-lich bisher schien, sich anbringen lassen — ja un-entbehrlich werden!

Ueber dieses Vorlesbuch schrieb nun der öffent-liche Tonlehrer einen Commentarius, sezte die stu-fenmäsige Lektionen, die man mit einem Clavier-Sing- und Begleitungsschüler vornehmen muß, der Tonwissenschaft vor, und lies die fernere De-duktionen der Sezkunst nachfolgen.

Sein Verfahren war folgendes. Als er vom Meister und von den weitesten Reisen zurückkam, da er schon über 10 Jahre selbst den Generalbaß, auch praktische Composition gelehrt hatte, wie dann am kuhrpfälzischen Hofe beinah 12 Schüler von ihm in Diensten stehn, nahm er sich verschie-dene Schüler an, die er selbst aufzog. Diejenige, die sein Sistem eingesogen hatten, musten es an-deren mittheilen, und, wer es im Stande war, schriftlich aufzusezen, seinen Schülern wieder in die Feder dictiren. Er vernahm die Zöglinge sei-ner Schüler, forschte seine Schwierigkeiten aus, suchte alles unnüze, die blose Wortgepränge, die unendliche nur müsigen Köpfen dienliche weitere Speculationen auszumerzen, und sönderte das nüz-liche von der vergnüglichen Eitelkeit, in das unüber-sehbare Feld der Nebendinge zu dringen, faßte

end-

endlich alle diejenige Grundsäze, auf die sich alle diejenigen kernhafte Musiken und Chorále von mehreren hundert Jahren eben so als die vielerlei Arten von den durchgehends üblichen Tändeleien reduciren lassen, zusammen, errichtete eine Tonschule, und lies das Vorlesbuch drucken. Diese bestund in genauer Erklärung der Hauptregeln für die Sezkunst, dann in einer wochentlichen Verbesserung der Aufgaben, die die Schüler unterdessen verfertigt hatten, zulezt in einer critischen alltäglichen Vorspielung und Vorsingen der modernen Arbeiten, die alle nach Verdienst gelobt, vielleicht auch Stellenweis aus dem Stegreif verbessert wurden, wobei auch mehrere Liebhaber mit Vergnügen zugehört haben. Es trat noch ein wöchentliches Concert bei, worin sich Sing-Schüler und Schülerinnen, junge Clavierspieler dem unpartheyischen Urtheil der Kenner preis gaben, und mehrere neue Stücke von den Zöglingen in der Composition selbst dirigirt und aufgeführt wurden. Endlich aber, da die Praktik sicherer geworden, wurde die subalterne Erklärung des Schulbuches den Schülern selbsten für andere aufgetragen, und jedem bewanderten steht nun frei, zu jeder Stund und nach Bedürfnisse seine neue Aufsäze zur Verbesserung dem Tonlehrer zuzubringen, jedes Thema, seine Ausfüh-

rung gleich zu einem praktischen Tonstück einrichten zu lassen. Nun haben unsere Lieferungen bisher schon bestättigt, wie zahlreich der Chor von neuen Tonsezern angewachsen, unter den sich auch abwesende befinden, deren zugeschickte Versuche mit Gewißheit immer zu brauchbaren Tonstücken werden.

Die kuhrpfälzische Tonschule gleicht einem musikalischen Catechismus, worin verständliche Lectionen für die Kinder eben so deutlich abgehandelt werden, als die scharfsinnige Hermeneutiker immer Anlas zu gelehrten Dissertationen finden können.

Nur ist das rathsamste hiebei, daß kein Leser hievon sich vorstelle, er müsse allmälig jede Seite durchdringlich verstehen, und dörfe eher nicht weiter forschreiten. Nein: das ist eine mühsame unangenehme Beschäftigung, wenn jemand mit dem Kopf an die Mauer rennen, und nicht nachgeben will, bis er alles genau verstehe. Man gehe lieber immer weiter, (freilich nicht gar obenhin) und stöhre sich nicht an Schwierigkeiten, vielleicht stößt im dritten Hauptstücke eine einzige Zeil auf, die das erste im Augenblicke deutlich macht. Wie kann ein Schriftsteller alle Arten von Ausdrücken in einem Werke concentriren, — alle Dialekte sammlen, wenn jeder Leser sich seine eigene Fassungsart gewählt hat? Es wird aber zulezt doch nicht fehlen;

weil

weil in einer Kette von Folgerungen eine Kenntniß der anderen die Hände biethet, besonders wenn der Leser an das Werk auch Hand anlegen will. So ist es fast unentbehrlich, daß um die Tonwissenschaft zu begreifen, jeder Tonschüler die Berechnungen selbst seze, Zahlen schreibe und auslösche, alle Operationen selbst vornehme, dann die Zirkel (willkührlich bei einem Tone anfangend) alle in Noten, eben die Beispiele in Buchstaben mit Tönen aussetze, nach der verschiedenen Angab des Schulbuches bald diesen, bald jenen Schluß, fall selbst prüfe, dessen Anwendung probire. Warum räth der Philolog lectione, scriptione, imitatione den Lernproceß an? Daß man nämlich lese, das geleßene seinem Privatbegriff accomodire, Nachahmungen anstelle: dann — alsdann erst wird das Versprechen in Erfüllung gebracht werden, daß ein wißbegieriger Tonschüler vor sich selbst könne Singen, Spielen und Sezen lernen.

Frage.

Die Berechnung des Comma hält der Tonlehrer selbst für eine unnüze Schulfüxerei. Folteren aber nicht auch die siebenerlei Siebenten das Hirn? Wär es denn eine musikalische Todsünde,

wenn

wenn es Tab. XVII. Fig. 1 der gestochenen Beispielen das f die verminderte Dritte vom D blieb, welches der zweite Ton ist, und nicht die Unterhaltungssiebente sein müste? und so von übrigen mehr.

Antwort.

Die Berechnung des Comma, welches der Alexandrinische Weltweise Dydymus im elften Jahrhunderte erfunden hat, und syntonum genennt wird, ist nicht unnüz, noch im Schulbuche so erklärt worden; weil es trefliche Dienste leistet, wenn man zwischen dem Fünftenweis und dann Drittenweis vom C hergeleiteten e einen Unterschied festsezen will. Ja diesem Comma zu gefallen, da seine Anwendung selbst die Orchester-Geiger praktisch wissen, die das e als Dritte vom C auf dem a mit dem vierten Finger greiffen, bekömmt schon der Singschüler, wenn er seine Stimme bilden läst, verschiedene Begleitung vom C und A, um sein Ohr an mannigfaltige Harmonien und die Kehle an den feinen Unterschied zwischen $\frac{1}{80}$ und $\frac{1}{81}$ unvermerkt und ohne Beschwerniß nach und nach zu gewöhnen. Das Schulbuch sagt aber nur,

daß

daß der ganze Ton durch 9, und der halbe durch 4 ½ Comma unmöglich sich bestimmen lasse, und daß diese mathemathische Ausrechnungen für mechanische Eintheilungen sich nicht schicken. Wer wird jemahl die Hälfte von einem Verhältniß finden wie $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$; denn die Zahlen, die durch Vervielfältigung des 9 und 8 entstehen, sind einander selbsten ungleich $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{18}$ wozwischen noch $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ zu stehen kömt: folglich keine Hälften.

Was die 7 Siebenten angeht, paßt hier die Gleichniß gar nicht her.

Alle Tonsezer wissen praktisch (wenigstens die Aufsäze der geringsten Mode Componisten sind die thätige Probe)

	f	7		f	7
	d	5		d	5
	h	3		h	3
daß die Siebente von	G		wie auch	Gis	

hinaufzusteigen könne, wie folgender Gang beweiset:

	f	fis	g	e	f	fis	e
	d	d	d	d	d	d	cis
	g	a	g	h	h	a	a
Grundtöne	H	C	H	Gis	Gis	A	A
		7		7		gr.13	12
	7	gr.3		gr.3	7	11	g.10
Hauptklänge	G	D	G	E	Gis	A	A

Das sind schon zweierlei Siebenten: die eine kömt dem fünften Tone in beiden Tonarten zu, und dienet zur Unterhaltung; die andere ist dem sie-

benten Tone in der weichen Leiter eigen. Nun giebt es aber noch mehr kleine Siebenten, wie die erste, vom G das f war, die nie auf gleiche Weise können behandelt werden. Z. B. Die Siebente vom siebenten Tone H muß sich hinunterzu auflösen.

	6		
	5		
	3	6	
Grundtöne	D	E	
	7		
Hauptklänge	H	C	

Die Siebente vom zweiten Tone D muß noch dazu vorbereitet seyn, was die vorigen alle bisher entbehren konnten.

Z. B.	6	7	7		Hier liegt das c, eh
	E	D	G	C	es zum D die Sie-

bente wird, im Akkorde von E als die 6.

Diese Siebente kömt dem zweiten Tone zu, und nur D mit $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ kann der zweite Ton sein; weil D mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ die Umwendung des fünften Tones G mit seiner Unterhaltungssiebente ist.

Wie wär es möglich, daß D mit solcher Begleitung der Hauptklang bleiben, und das f eine Dritte werden sollte? Das roheste Ohr bemerkt in der citirten

	h	6		f	3	
	g	4		h	6	
Harmonie	f	3	oder	g	4,	daß das f hinunterzu
	D			D		sinkt,

sinkt, und abwärts sich auflösen müsse. Kann aber eine wahre Dritte der Auflösung bedürfen? Wer erwartet etwas vollkommneres als eine Dritte? Alle diese Folgen, und hundert absurde unvermeidliche leere Ausflüchten führen uns zum einfachen Sisteme von den Umwendungen zum Hauptklang zurück.

Noch eine neue kleine Siebente!

7
Wenn man C H C im Hauptone C hört: so klingt der Zwischensaz H mit seiner Siebente frei angeschlagen, sehr gut. Kömt aber dieses H als der zweite Ton im weichen A vor: so dissoniret seine Siebente, und dem Anscheine nach, diese nämliche Zusammenstimmung eben so sehr als jene des zweiten Tones D im harten C. Wenigstens hat

7
5
man nie gr. 3. 3 gr. 3. die Siebente frei ange-
E H E

schlagen, sondern immer vorbereitet, wie folgt

6 7 gr. 3.
C H E A.

Also ist auch diese Siebente, die dem zweiten Tone H zukömt, von jener, die dem siebenten Tone H eigen ist, himmelweit unterschieden, und die

Kenntniß der Verhältniße der Töne — mit einem Worte die Tonwissenschaft unentbehrlich.

Man lese nun die Tonwissenschaft noch einmal, und sie wird klärer werden.

In der obigen Frage, wissen wir nicht, ob das f durch einen Schreibfehler vom D für die verminderte Dritte ist angegeben worden, oder ob man jenes Sistem von den dreierlei Dritten in der Diatonischen Leiter adoptiren will; denn Sulzer wünscht, daß in der Leiter so wie c ($\frac{1}{4}$) e ($\frac{1}{5}$) die grose, d ($\frac{1}{27}$) f ($\frac{1}{32}$) die kleine Dritte ist, auch ein g ($\frac{1}{6}$) zu b ($\frac{1}{7}$) als eine verminderte Dritte eingeschaltet würde. Allein dieses widerspricht der Schöpfung der Leiter, die noch nie so genau beschrieben und untersucht worden, als im Mannheimer Vorlesbuch.

Wenn man die Leiter nicht selbst zusammensetzt, ihre successive Zeugung untersucht, und hieraus die Abstände der Siebenten vom Hauptklange, die Verhältnisse der Töne unter sich genau kennen lernt: so kann man sich nie vom Eindrucke, den diese verschiedene etwas weniger und mehr übelklingende Harmonien bewirken, richtige Kenntnisse erwerben.

Unter

Unter allen bisher eingeschickten Zweifeln war keiner dringender und allgemeiner geworden, als wegen dem Hauptklang Hauptton und Grundton.

Wenn es nur um die leere Worte zu thun wär, so dürfte vielleicht das bekannte Sprüchwort hieher passen: in verbis simus faciles. Hier kömt es aber auf Wesenheiten an. Besonders da die analisirende Lehrart noch nicht gemein geworden, und leider bisher jeder Schüler alle vorkommende Harmonien für neu, für originell anzusehen gewöhnt würde.

Es folgt nun eine ausführliche Abhandlung hierüber.

Von

Kunstwörtern.

Was ist Hauptklang, Hauptton, Grundton?

Um diese drei Begriffe gehörigermassen auseinander zu sezen: so beziehen wir uns auf die bisherige Anwendung dieser einzelen Bedeutungen, Klang, Ton, Haupt, Grund. Das Wort Klang ist ein allgemeinerer Begriff als das Wort Ton; denn ein jeder Ton ist ein Klang, nicht aber ein jeder Klang ist ein Ton.

Es klingt oft etwas, ohne daß es einen Ton — einen durch Höhe oder Tiefe bestimmten, musikalischen Ton gebe: und deswegen sagt man, um allgemeiner vom Laute eines Instruments zu sprechen, daß es z. B. einen starken feinen ꝛc. Klang von sich gebe, eh noch der Ton, woraus das Stück geht, worauf sich alle Ausweichungen beziehen, in Betracht komme.

Wenn man auf dem Voglerischen Tonmase musikalische Vergleiche anstellen will, wenn man das Wohl- und Uebelklingen erforschen — verschiedene Theile unter sich und gegen das Ganze betrachten will:

will: so findet sich, daß eine einzige Saite (da aber 8 einklängig gestimmt sind, also noch deutlicher 8) angeschnellt, noch mehr harmonische Verhältnisse vernehmen lassen. Nun braucht man kein feines Gehör mehr: man kann auf der in 12 Theile theilbaren Saite $\frac{4}{12}$ d. i. das Drittel vom Ganzen abschneiden, dann auf der in 10 Theile theilbaren Saite $\frac{2}{10}$ d. i. ein Fünftel vom Ganzen abschneiden, und wechselweis diese zwei harmonische Antheile zu den anderen sechs Saiten vernehmen, und wiederum die messingene Kämme abheben, alle 8 ganze Saiten anhören: so werden dieselbigen zwei harmonischen Antheile, die vorher durch die Eintheilung der Saite entsprangen, jezo von sich selbsten deutlich mitklingen. Dies ist nun der Ursprung der Wohlklänge; jener vorzügliche Klang aber, jenes Ganze, wozu die in ihren Grundsäzen so getreue Natur ihre nächsten Anverwandten von freien beigesellt, jenes harmonische Haupt, dem überall seine untergeordneten folgen, kann nicht eigentlicher, (vielleicht kaum anderst) als der Hauptklang heisen.

Die Bestimmung von der Principalität vom Haupte bedarf keines ferneren Beweises; denn sie ist augenfällig. Noch sprechen wir aber ganz allge-

mein, Es ist die Rede nicht, ob auch aus dem F das Stück gehe, ob F der herrschende Ton, der Führer der Ausweichungen sei, so wie dieser das Haupt unter den abstrakt betrachteten Klängen ist: selbst Tartini, da er das dritte harmonische Glied entdeckte, das von sich selbst zu zwei gegebenen ertönt (wie man täglich von zwei reinen Hoboen, oder auch von einer einzigen Geige hören kann, wenn

das $\underline{\underline{d}}$ und $\underline{\underline{f}}$

als $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{8}$ gespielt wird, und B in der Luft mitklingt, dann der erste Finger auf dem $\underline{\underline{e}}$ etwas zurükrutscht,

das $\underline{\underline{d}}$ und $\underline{\underline{f}}$

als $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{7}$ gegriffen wird, und G in der Luft mitklingt) nennte dieses Resultat il terzo suono: der dritte Klang.

Dieser Hauptklang bestimmt nun die Harmonie, und lehrt uns die Tonfolge darnach einrichten, besonders, wenn die verschiedene Lagen der Töne, ihre Umwendungen, eine vorliegende Combination etwas undeutlich lassen. Wie wird sich wol ein

ein Harmonist bei dem Anblicke folgender zwei angeschlagenen Accorde zu helfen wissen,

h	6		
a	5	c	6
f	3	g	3
D		E	

wenn er nicht zulezt das D, das zum Grunde liegt, und seine ganze Harmonie, auf denjenigen Ton zurückführt, der seine 3, 5 und 7 bekömt, und unter der wahren Gestalt

a	7		
f	5	g	5
d	3	e	3
H		C	

betrachtet werden muß.

Dieser Hauptklang, der nicht immer der tiefe Ton ist, nicht immer zum Grunde liegt, nicht immer im Baß sitzt, kann deswegen weder Grundklang noch Grundbaß heisen; denn 1) kömt er oft in die höchste Stimm zu stehen, wie oben bei der Umwendung des D mit $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ geschah, 2) verstehen wir nicht, wie ein deutsches und italienisches Wort von beinah gleicher Bedeutung zusammengeschmolzen werden, da in Welschland basso eben so viel als tief heißt, und die Benennung Grundtiefer Ton zu unserm Gegenstande (dem Haupte der Klänge) sich gar nicht schicken will.

La parte più bassa ist die tiefste Stimm, che serve per il fondo, per il fondamento, die zum Grund dient, wovon die Bezieferung entnommen wird, diese Stimm kann nicht deutlicher als Grundstimm; der Ton, über welchem alle andere hinaufsteigen, nicht eigentlicher als Grundton genennt werden.

Wenn auch schon der italienische Name il Basso Fondamentale, der Fundamentalbaß worauf sich jener neuerfundene Name Grundbaß zu fusen scheint, sehr paradox klingt: so läst sich doch seine Benennung durch die ächte Ableitung rechtfertigen. Wer die alten Kirchenstücke, z. B. Mottetten von Prenestini von 1549 und den folgenden Jahren betrachtet, wird den nackenden vierstimmigen Saz so verwickelt finden, daß nicht nur der Tenor, sondern selbst der Diskant manchesmal den tiefsten Ton angeben muste, besonders da die Sopranstimm (vox suprema) das in kleiner Abtheilung auf dem Claviere liegende a gemächlich sang, (damals waren die passi di Gallina das Quixen auf den hohen Tönen noch unbekannt.) Hier konnte man freilich vom singenden Baß nicht sagen, che servi per il fondamento, daß er die Grundstimme sei, und deswegen wurde in etwas neuern Zeiten entweder eine Orgel oder Contrabaß dazu gesezt,

in

der von seiner Beständigkeit im Begleiten, auch in Fällen, wo der singende schwieg, Basso continuo, oder von seiner Tiefe il vero Basso per il fondo, il Basso fondamentale, der Fundamentalbaß genennt wurde.

Derjenige Ton nun, aus dem das ganze Stück geht, z. B. das G, das dem D mit 2 Kreuz, nicht aber dem A mit 3 Kreuz, dem C ohne Vorzeichnung, nicht aber dem F mit einem b den Eintritt verstattet, worauf sich alle Ausweichungen beziehen, dieser herrschende Ton heißt bei uns Hauptton.

Derjenige Klang, den uns die Harmonie in ihrer wahren Gestalt zeigt, die Wohl- von Uebelklängen sondert, und uns belehret, daß z. B. wie oben die scheinbare Fünfte a zum tiefsten Tone oder zur Baßstimme D keine Fünfte, sondern eine sich aufzulösen schuldige Siebente sei, dieser herrschende Klang heist bei uns Hauptklang: der Ton aber, der in der Umwendung zum tiefsten wird, in den Baß zu stehen kömt, im Grunde liegt, heißt Grundton.

So wie das Haupt das vorzüglichste: so sind der Hauptklang unter den Klängen, noch abstrakt betrachtet; der Hauptton unter den schon bestimmten Tönen die führnehmsten.

Geht das Stück aus dem C: so ist C der Hauptton;
fängt es mit der Harmonie vom C an: so ist C der Hauptklang;
liegt aber auch C im Grunde: so ist C der Grundton;
und hier concentriren sich der Hauptklang, Hauptton und Grundton.

Ferner:
Ob man sich in der Musik auch mit deutschen Kunstwörtern ausdrücken könne?

Antwort.

Besser als in je einer!

Weil wir die Tonkunst von Italien, wo das Florentinische Haus Medicis die Wiederaufblühung der schönen Künste und Wissenschaften aufs äusserste beförderte, erhalten haben: so folgte auch unmittelbar, daß wir die Benennungen wie die Begriffe von ihrer Sprache hernahmen.

Da wir aber jetzo ganz philosophisch und sistematisch zu Werk gehen, gleich als hätten wir keine Vor-

Vorgänger gehabt, blos von Beweisen und der daraus erfolglichen Praktik, und nicht das mindeste von dem Ansehen eines fremden Schriftstellers unterstützet, auftreten: so wäre wol widersinnig, unsere freie Gedanken dem Tribut einer fremden Sprache unterjochen zu wollen.

Wir behalten das Wort Musik als das allgemeine Stammwort bei, und hierin gestehen wir den Italiänern noch keinen Vorzug bei; denn es ist so wenig lateinisch (und deswegen auch nicht wälsch), als wir es unter die unserige zählen könnten.

Da es keine andere Herleitung als vom griechischen Infinitivus μυεσθαι lernen aufzuweisen hat, und doch nach unserem heutigen ästhetischen Naturalismus keine schöne Kunst mehr lernen, sondern prädestinirt sein soll; da nur jene Muse, die fürs Ohr arbeitet, den Namen vom Musenberge beibehalten: so kömt uns diese Benennung ziemlich willkührlich vor.

Es dient uns daher das Wort Musik, um einen allgemeinen Begriff von allen dem festzusezen, was in das Tonreich nur von weitem einschlägt, die untergeordneten Provinzen drucken wir folgendermassen aus.

1) Die Kenntniß der Verhältnisse der Töne, ihre ursprüngliche Stammart, die Wissenschaft ihrer Gröse, und das Vermögen von einem gegebenen Tone alle mögliche Töne, alle derselben mögliche Zusammensezungen und Versezungen herzuleiten — heißt

Tonwissenschaft.

2) Die Regeln dieser Wissenschaft, die das abstrakte zum voraus sezen, den Zögling aber leiten, durch diese oder jene Verbindung das Gehör aufzuhalten, durch einen andern Saz das Ohr zu befriedigen — heisen

Tonsezkunst.

3) Die praktische Anleitungen, die zur Ausübung der Töne führen, die den Vortrag der zusammengewebenen Säze lehren — heisen

Tonkunst.

4) Das Musäum aber, jener akademische Hörsal, (aula academica,) wo die vorgehende Regeln, vorzüglich aber die harmonische Wissenschaft der Gröse, und ihre Folgerungen öffentlich tradiret werden; oder jenes Vorlesbuch,

buch, der Autor-Classicus für alle Zöglinge der obigen Wissenschaft und Künste, der Inbegriff des Tonsistems heißt

Tonschule.

In welcher Sprache lassen sich wol diese verschiedene Begriffe durch besondere Benennungen ausdrücken, und wer wird sich über unsere Uebersezung vielmehr Erfindung noch ferner lustig machen wollen?

In Italien und in Frankreich übersetzt man unser Wort Tonsezkunst mit den Worten Contrapunto, Contre-point. Wegen dem leztern schämt sich Rousseau selbsten und entschuldigt sich, daß für Singmusik und eine Stimm, das Wort Composition sich besser schicke, aber für die Harmonie und vollständigere Tonstücke obiges gebraucht werde.

Also gäbe es keine vollständige Musik im freien Stil? Welcher Widerspruch!

Ist es nicht deutlicher und philosophischer, sagen: daß alle Gesetze der Harmonie sich auf die Verhältnisse gründen, was Tonwissenschaft heißt; daß alle Regeln, die hievon auf allerlei Sätze abgeleitet werden, durch die Tonsezkunst verstanden seien;

seien; daß die Tonsezkunst nicht nur im freien, sondern auch im gebundenen Stile, wo freilich noch gewisse Betrachtungen beitretten, statt finde, daß lezterer Stil, der aus Nachahmungen, Fugen und Canons besteht, gleichwol etliche Jahre noch Contrapunkt heisen dörfe.

Jene Kunst, auf der Orgel, die mit Bezieferungen angedeutete Harmonien zu treffen, wurde jemals der Generalbaß, die allgemeine Grundstimme genannt. Wär es nicht verständlicher, wenn man diese Spielart die Kunst zu begleiten oder die Begleitungskunst nännte, der viel mehr Erinnerungen noch zukommen, woran die Grundstimme nicht den mindesten Antheil nimmt? So muste ein angehender Zögling im singen, der seine Kehl geläufig machen, und dadurch vielleicht auch die Stimme dabei verfeineren wollte, derjenige heisen der im Solfeggiren begriffen ist: welche Sprach giebt uns nun diesen Begriff als unsere mit dem einzigen Worte Stimmbildungskunst vollständiger?

Die Anleitung zum singen, vom Vortrage, von den Auszierungen der Arien heist Singschule, der Zögling Singschüler.

Viele Leute, die nicht lateinisch können, und doch Harmonie, ihre Herleitung von Ziefern wissen

sen wollen, musten bisher unter dem Worte secund die hergeleitete zweite Stimme verstehen lernen, warum sagt man nicht füglicher statt

Prime	Erste
Sekunde	Zweite,
Terz	Dritte,
Quart	Vierte,
Quint	Fünfte,
Sext	Sechste,
Septime	Siebente,
Octav	Achte,
Non	Neunte,
Dez	Zehnte,
Undez	Elfte,
Duodez	Zwölfte,
Terzdez	Dreizehnte?

Wie uneigentlich nennt man den Inbegriff von 7 Tönen Octav? Was bedeutet: c in der kleinen, C in der großen Octav, nun die Octav mit einem, mit 2 Striche gespielt; da doch vom grosen C bis zum kleinen c ausschlüßig nur 7 Töne sind?

Wenn es heißt, um eine Octav höher: so sagen wir um 8 Töne; den Innbegriff von 7 Tönen nennen wir anderst, und, da wir das ganze vollständigste Claviere in 5mal sieben Töne abtheilen: so scheint

scheint uns das Wort Abtheilung für die grose, kleine, 2c. so lang zweckmäsig, bis man dieses, wie voriges, für widersinnig erklären wird.

Die Töne der stufenmäsigen Ordnung der Leiter heisen bei uns: der erste, statt die Tonica,

zweite	Finalis
dritte	Mediante
vierte	Subdominante
fünfte	Dominante
sechste	Supramediante
siebente	Subsemitonium
Ton.	Modi.

Alle diese Töne werden im Druck durch einen kleinen Buchstaben z. B. der erste Ton (als Beiworte betrachtet) jene aber, als die Terz, die Dritte mit einem grosen Buchstaben angedeutet, und so unterschieden.

Diese Worte	major, sind durch	groß
	minor	klein
	diminuta	vermindert

übersezt: das Wort falsa bei der Fünfte z. B. quinta falsa haben wir gleich vorigen auch mit dem Worte klein ausgedrückt. Wozu solche chimärischen Benennungen?

Das

Das Wort superflua z. B. Sexta superflua, die überflüsige Fünfte zu verdeutschen, schien uns zu bedenklich, statt dessen haben wir übermäsige gesezt.

Und cives academici, liebe Landsleute, was soll Intervall heisen?

Sind das vielleicht die Zwischenraüme zwischen C und c?

Was deutet man aber dadurch an, nicht wahr, diejenigen Töne, die mit einander verbunden werden können, wie c und d, nicht aber jene, die nur als Vulpanseres von der lieben Harmonik verbannt sind, wie c und cis?

Diese Zwischenraüme — aber vorgebliche Zwischenraüme sollen uns alle Verbindungen der Töne vorstellen. Könnte man sie nicht vielleicht Tonverbindungen nennen, (um nicht der Stimmbildungskunst, die die Töne vereinigt und Tonvereinigungen unterhält, ins Gehege zu kommen), besonders, wenn der Name Invervall der Wesenheit widerspricht?

Soll der Name Intervall gelten: so müssen im Umfange von der Achte, oder von einer ein-

zigen Abtheilung alle Tonverbindungen enthalten werden können. Die Neunte, Elfte, Dreizehnte sind ausser dem Umfange; sollten diese in den Umfang gerechnet werden: so wär die Neunte und Zweite, Elfte und Vierte, Dreizehnte und Sechste, folglich, die Uebelklänge und Umwendungen der Wohlklänge eins?

Das Wort Diatonisch hätten wir wol gar nicht nöthig; weil die diatonische Tonleiter die gewöhnliche ist. Wir haben aber die natürliche und künstliche Leiter eingeführt, um den Mißlaut zwischen den Waldhornen und den Geigen, und wieder zwischen dem Claviere und Geigen deutlich zu bemerken.

Statt dem unbedeutenden Chromatisch setzen wir, wenn alle halbe Töne, wie c cis d rc. zusammen gerechnet, die 12 tönige vermischte Leiter.

Das enharmonische Klanggeschlecht war nur eine unharmonische, von Harmonie abstrahirende Erfindung eines Aristoxen, der gewisse Töne, die nicht zur Harmonie gehören, und im Singen herrliche Modificationen hervorbringen, in eine bestimmte Stufenmäßige Ordnung bringen wollte.

Wir

Wir zeigen sie anderst an, und betrachten sie auch ganz anderst.

Deswegen wird jezo das Aristoxenianische + zur Erhöhung eines Tones, wo vorher schon ein Kreuz stund, z. B. beim Fisfis angewandt.

Die Tonarten, die vorher dur und moll hiesen, erhalten bei uns die Namen harte und weiche.

Das Wort Cadenz behalten wir in einem Sinn bei, obschon wir es in dem anderen mit Schlußfall übersezen. Dort, wo das Stück in einen Ton fällt, und schliesen kann, ist der Ausdruck Schlußfall philosophisch. Wenn aber der Sänger eine Freiheit zum Schwärmen hat, wo er nach seiner Arie eine karrikaturmäsige Vorbereitung zum Triller beibringt: hiefür darf auch ein willkührliches Wort Cadenz bleiben.

Das Wort Modulation ist viel zu unbedeutend, wenn es den Tonwechsel vorstellen soll; denn modulis musicis exornare heist: Tonsezen. Das Wort Transition bedeutet einen Uebergang, dieser kann aber der nächste vom C zum G sein; folglich brauchen wir noch ein Wort zu den entfernten Uebergängen, wozu wir das Wort Ausweichung gewählt haben.

Die Worte Sexten-Accord, Quartsexten-Accord, Terzquart-sexten Accord, können wir leicht entbehren, wenn wir jede Umwendung auf die Stammharmonie ihres richtigen Hauptklanges zurückzuleiten wissen, und nur sagen wollen: die erste Umwendung des Dreiklangs, die dritte Umwendung deßelben, und die dritte Umwendung der Unterhaltungssiebente.

Auch leztere Benennung ist neu. Sie ist in Berlin schon angenommen, doch dringen wir sie niemanden auf, und wer die Siebente des fünften Tones nicht dafür annehmen will, mag sich unsertwegen vielleicht mit der Siebente des dritten und sechsten Tones unterhalten.

Das Wort Tonseinheit wird sich schwerlich in anderen Sprachen finden lassen. Wir verstehen hiedurch jene eigene Tugend, wenn sich im Tonstücke alles auf den Haupton bezieht, und jene eckelhafte Wiederholung, wenn alles aus wenigen Tönen besteht, heist bei uns Eintönigkeit, was die Griechen Monotonie nannten.

Das Wort Monochord (das mit Einsaiter schon verdeutscht war) brauchen wir gar nicht; weil wir ein 8 saitiges Tonmas haben.

Die willkührigen Worte: durchgehende und Wechsel-Noten können wir nicht beibehalten; weil z.

B.

B. in einem Laufe vom C das d zwischen dem c und e mitlaufen darf, aber dem d oder dem c keine Stelle mehr übrig bleibt. So könnte ja das obere d eben eine Wechsel- oder durchgehende Not bleiben, und dem widerspricht das Gehör. Sagt man aber zwischen c und e kann dem Laufe zu gefallen, ein anderer unharmonischer (zur Harmonie nicht gehöriger) Klang mit unterlaufen: so ist der Name Zwischenklang hinlänglich gegründet.

Jene Vorschriften, die wir dem Claviere beilegen, müssen auch im ganzen Orchester, bei allen anderen Instrumenten, die der Modificationen weit fähiger sind, angenommen sein, und wer ausser den Clavierspielern kennt Walzen, Schwärmer? Bleiben wir also bei den üblichen Worten Schnelzer und Mordenten, auf die sich alle andere reduciren lassen.

Wenn wir fremde Worte ausmerzen: so müssen wir doch auch nicht deutsche erschaffen, die man nicht versteht.

Consonanzen und Dissonanzen lassen sich mit Wohl- und Uebelklänge noch deutlicher übersezen; weil uns noch ein eigenes Wort Mißlaut übrig bleibt (wenn alles unrichtig ist), das in fremden Sprachen mit dem

Wort Dissonanz (ein freiwilliger wohlange- brachter Uebelklang) ziemlich zweideutig würde.

Wir übergehen die anderen unverständlichen alten Wörter, deren Begriffe und Bedeutungen noch ausführlich untersucht werden sollen, und wollen für diesmal in der Rechtfertigung unserer Benennungen nicht weitläuftiger sein.

Noch ein Wort, Schweifung des Gesanges, das in keiner anderen Sprach üblich, und beim Ritornelle, das das einfache der Singstimme mit mehr Schweifung vorträgt, unentbehrlich ist!

Genug, daß wir neue Begriffe und gründliche Benennungen, deren sich keine andere Nation rühmen kann, eingeführt haben!

Man prüfe nur die Gründe unserer Benennungen sowohl als Behandlungen, und aus der nämlichen Absicht, als wir die zugeschickten Zweifel auflösen, erwarten auch wir von allen patriotischen Eiferern für die Aufnahme der Tonkunst in Deutschland freundschaftliche Belehrungen.

Betrachtungen
der
Mannheimer Tonschule.
Zweiten Jahrganges
fünfte und sechste Lieferung.
für den 15ten Wein= und Wintermonat.
1779.

Seht! der will gar, das Maul in Falten zu legen, vor puren Muthwill, blind wollüstig zu lachen, mathematische Regeln mit seiner Proportional-Rechnung angeben,

Dörfte wohl mancher müßige, zuschauende, unthätige musikalische Stutzer als einen Gründe darniederdonnernden Einfall ansehen, wenn ihm eine tonwissenschaftliche Recension, eine harmonische Metaphysik von zwei Arien zu Gesicht kömt, deren eine das Bild von ehelicher Zärtlichkeit und komisch lermender Eifersucht zankender Weiber, die andere das Bild von einem drolligten Kaufmann, der mit Menschen handelt, entwirft; wenn wir unsern Lesern praktische Bemerkungen

von unserm Tonlehrer über die Laune des Gesang-Dichters mittheilen.

Ist die Proportionalrechnung zur Ausübung der Consezkunst auch wißbegierigen Tonliebhabern nützlich, nöthig, oder gar Pedanterie?

Eine eingeschickte Frage zu beantworten, müssen wir auf eine andere Zeit verschieben.

Wenn unsern kritischen Tonstunden auch ein Buchsetzer an der Druckpresse beiwohnte: so würden wir viel weitläufiger sein, als wir bisher gewesen; dennoch hoffen wir, am Ende des Jahrs alles dasjenige, was noch zu fehlen scheint, in doppelter Maas einzubringen. Besonders, da nächstens ein kleines schwärmerisches Buch, von einem Splitterrichter, der unserer Tonschule neue Gesetze vorzuschreiben, unverständliche Grundsäze einzupflanzen, im musikalischen Fache einen alles überschreienden Ton anzugeben, Meister und Doktoren zu promoviren sich anmaßt, und — kurz — mit einer skandalösen Dreistigkeit ohne der mindesten Einsicht zum Souvrainen sich aufwirft — ein Buch, das allein die wißbegierigen Tonliebhaber irre zu führen im Stande wär, ganz eingerücket, und Paragraphenweis widerlegt werden soll, um unsern Lesern eine übersehende musikalische Weltkenntnis zu verschaffen.

An-

Anmerkungen
über das erste Duett in der Operette: der
Kaufmann von Smirna
zwischen
Zayde und Hassan.

Ein freundschaftliches Gespräch steht uns bevor. Die Gemüther vereinigen sich. Sie gestehen gegenseitig einander ihre Liebe ein, und was der eine Theil vorträgt, das bestättigt der andere.

Der Fagott hat mit der Bratsche eine schmeichelhafte Bewegung. Die zwei Geigen sind das lebhafteste Bild der geselligen Eintracht. Die erste biethet der andern die Hand 1) die zweite nimmt 2) das Anerbiethen an.

Sie wandern Hände in Hände gedruckt, Arme in Arme geschlungen einig miteinander fort, bis sie 3) einen traurigen, aber flüchtigen Blick in die Trennung werfen, und 4) sich in einer angenehmen Unordnung für dergleichen Zufälle sträuben.

Die stumme Sprache wird 5) nun beseelt: Diese Wörter waren schon erwartet; denn der Ausdruck wurde pantomimisch vorgespielt.

Zayde hält sich 6) beim Begriffe des Besitzes vergnüglich auf. Die sanft an- und aushaltende Begleitung ist so angenehm, als bedeutend. Die 7) zwischen den zwei raschen Tonarten vom harten F und harten C eingeschaltete weiche Tonart G ist sehr zärtlich und schüchtern, und man sieht sie schamhaft über das gegenseitige Bild erröthen.

8) Die im Grunde liegende Fünfte F mit 6/4 zum Hauptklange B ist ungewöhnlich, und ihre Wirkung desto naifer.

9) Hier tritt der erste komische Ausdruck auf die Bühne.

Der Hauptstoff ist sehr ernsthaft, und wenn man der Verfassern des Gedichts sowohl, als Gesangs eigentliche Absicht errathen will; so muß man diese Operette als eine dritte und mittlere Gattung zwischen den niederen Farsen, aber niedlichen Tonsezungen, wie das Milchmädchen, Hufschmidt ꝛc. der Franzosen, und der italienischen Opera Seria annehmen.

Ein hitziges Geschnatter von eifersüchtigen Weibern wird geschildert, erstens durch das Abstossen der Geigen 10) zweitens durch das Wachsen in der Stärke 11) drittens durch das stufenmäßige Zuneh-

nehmen in der Geschwindigkeit 12) und viertens durch das Beitretten der Clarinette 13). Wenn zum folgenden serieusen Gesange nicht die B Clarinetten ausserordentlich schicklich wären: so sollte man hier Hoboen begleiten lassen; denn diese könnten einen schnüppigen Wettstreit in einem halb gachsenden Dialekt noch spitzfindiger malen. Diese Anmerkung würde also einen glücklicheren Erfolg haben, wenn man zum Zanken 13) die Hoboen und zum etwas später folgenden Gesange 14) die Clarinette benuzte; weilen diese sanfter, jene schneidender klingen. Siehe den 68ten Schlag.

Es verdient noch eine kleine Errinnerung nachgeholt zu werden, in Ansehung des zweierlei Stossens. Beim prächtigen Vortrage stehen lange Strich, und diese bedeuten, daß der Bogen weit müsse ausgezogen werden: die kurze Bogenstriche aber (was die Wälsche vibrato geworffen oder geschlagen nennen) werden nur durch kleine Dupfer oder Pünktcher angedeutet. Wir wünschten, daß die Tonsezer hierin pünktlicher im schreiben, die Spieler aber folgsamer im vortragen wären!

15) Nun schüttet die Zayde ihr danknehmiges Herz vor dem Schöpfer aus, — mit innigster Ueberzeugung äussert sie ihre Zufriedenheit. Die Instrumenten warten es ab, und lassen die Sänge-

rin ihrer Empfindung über, nach der Vorschrift, die die Strenge des Zeitmaases der Willkühr unterwirft senza rigor del tempo, a piacere — bis sie schliest, dann unterstützen sie 16) die Zayde, um eine aufrichtige Geständnis ihrem Manne eindringender vortragen zu können; und nicht umsonst erhebt sich ihre Stimme 17) bei der Summe des Ausdruckes.

18) Recitativmäsig wird sie von ihrem Manne 19) über ihre Gesinnung befragt. Sie erwiedert ihre Zärtlichkeit mit eben dem gefälligen Tone, als sie vorher jene des Hassan angepriesen hatte. Wie mächtig sind nicht die Wirkungen der Harmonie? Hätte Hassan vom C angefangen und ins F seine Frag geführt: so würde Zaydens Antwort vom F ins C gezielt haben: wie Tab. 13. fig. 2. Da aber das Recitativ vom F ins C wandert: so muste der rhetorische Bezug vom C ins F zurückkehren.

Für Heftigkeit der Empfindung läst keine Person die andere ausreden 20) 21). Sie wetteiferen im Liebesstreite, bis endlich 22) die vereinten Gemüther ihr Gesang miteinander gesellig verbinden.

Diese Figur 23) ist das Mittel zwischen dem Stoßen und Binden. Der Bogen schwebt ganz nah an der Saite, und hierunten wartet 24) eine Parthie von der anderen den schmeichelhaften Beifall sehr dreiste ab.

Dann

Dann gibt 25) die weise Not Gelegenheit, die zurückgehaltene Leidenschaft wachsen und deutlicher vernehmen zu lassen.

Komisch fragen sie einander noch einige male, 26) 27) dann schreien sie überlaut auf 28) und äussern ihr unbegränztes Vergnügen 29) wozu die wallende Bewegung der Geigen 30 nicht wenig beiträgt.

Eine vom Clarinette 31) und Fagotte 32) dazwischen gespielte Nachahmung in einem unerwarteten, doch verwandten Tone steuret der Gebärden-Sprache des Schauspielers ungemein. Der Hauptsatz wird im weichen C 33.) vorgetragen und 34.) willig aufgenommen, dann können die schon einmal vernommenen Säze zum Vergnügen des Zuhörers wieder eintretten.

Anmerkungen

Ueber die Arie von Kaled.

Eine kriegerische, wilde, unbarmherzige Arie contrastirt sehr nach einem romantischen Satze.

Zum gegenwärtigen Ausdrucke ist die Feldmusik von Clarinetten, kleinen Flöten, Waldhornen, Trompeten, Türkischer Trommel, welche mit einem grosen Schlägel in der rechten und Ruthe in der linken lautbar wird, immer einen Würbel anhält, von Tellern und Triangeln nicht unschicklich.

1) Der Baß hat eine Bewegung, als wenn man die Trommel rührte.

2) Die A Waldhorne beleben die kriegerische Musik mit ihrer muntern, aber sehr natürlichen Sprüngen. Daß keine Trompeten und Paucken mit ihren Feldstössen dabei erschienen, muste mit Vorbedacht vermieden werden; denn sonsten hätte man den Einzug eines grosen Alexanders und nicht die Ankunft eines Sklavenhändlers erwartet.

Um das komische mit dem kriegerischen zu verein-

lun-

baren, so waren nicht nur monotonische Wiederholungen 3) sondern auch scherzhafte Bewegungen 4) nothwendig, wozu die Trompeten 5) sich wohl vernehmen lassen. Das Bild des Friedens 6) des Krieges 7) und des Sieges 8) kömmt stets mit eigenen Farben vor.

Die harmonische Bewegung der zweiten Geige 9) schildert das Getümmel der vielen Leute glücklich.

Nun tanzt Kaled 10) für Freuden, und hier erscheint erst jenes Gesang, das im Eingange zuerst gesetzt wird. Es war eben nicht anständig, daß da die ersten Worte vom verhaßten Gegenstande dem Frieden sind, die Arie minder gefällig und freudig angefangen hätte.

Die aufwallende Freudensbezeugungen der zweiten Geige 11) stimmen dem Kaled bei.

12) Dann schwätzt er so komisch, als bedeutend er seine Wünsche vorträgt.

13) Die Hauptklänge sind sehr abstrakt, und einer grausamen Freude angemessen.

14) Er läßt dem Zuhörer Zeit zum Lachen, und wiederholet in kurzen Noten 15) seine Gesinnung.

16) Hier ist der Platz, wo der Anfang der Arie mit seinem Eintritte überrascht.

17) Um zwei Gegensäze im äussersten Contrast vorzustellen erscheint diese sanft harmonirende Ruhe.

18) Hier versammeln sich alle kriegerische Instrumenten und schonen den Sänger in ihrer Wuth gar nicht, als wenn sie sich zum plaudern gefaßt machten. Er spart auch seine Stimme nicht 19), er schreit überlaut und ruft beständig den Sieg aus. —

Nun fehlte nichts mehr als eine erhitzte Einbildungskraft, um die erzielte Wirkung zu empfinden, wie nach gelesenen Alkoran sich in das versprochene Paradies hinein träumen zu können.

Ende der fünften und sechsten Lieferung.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweiten Jahrganges

Siebente und achte Lieferung

für den 15ten

Christmonat und Jenner

1779. 1780.

Zum Gegenstande dienet

die

deutsche Kirchenmusik.

So verschieden der Geschmack ist: so mannigfaltig muß auch der Inhalt unserer Herausgabe sein.

Wir haben eigentlich drei Hauptfächer hierin bemerket, 1) den Kirchen, 2) den Opern, 3) den Kammerstil.

Bei all diesen drei Stilen sind die Anmerkungen hierüber für alle Gattungen von Lesern eingerichtet.

Diejenigen, die nur eine gelehrte Kenntniß der Tonkunst sich erwerben wollen, finden hinlänglichen Stof sich zu bilden. Z. B. wenn von Arien und ihrer Lage in den Opern, von der Verhältnismäsigkeit eines Theiles zum Ganzen, von dem Ausdrucke, von dem Anstande, oder Tändelei, Trockenheit oder Munterkeit die Rede ist.

Andern, die in die Geheimnisse der Kunst eindringen wollen, wird der Schlüssel gezeigt, sie werden auch nach und nach weiter geleitet, die praktische Rückerrinnerung dieser oder jener Lehrsäzen aus dem abstrakt scheinenden Schulbuche lehrt sie planmäsig, wissenschaftlich vom Ganzen und von seinen Theilen insbesondere urtheilen — diese Beurtheilungskraft zum Voraus geschärfet — auch selbsten Versuche — seiner eigenen vorsichtigen und

und richtigen Kenntnisse entsprechende Versuche — vielleicht zu wagen? nein — glücklich auszuführen.

Liebhaber oder Liebhaberinnen, die sich eben mit der Musik nicht hauptsächlich beschäftigen können, wenn sie auch nur obenhin mit flüchtigem Auge diese monatliche Betrachtungen durchstreifen wollen, treffen ergiebige Weide für ihrem Zeitvertreibe an, unvermerket erwerben sie sich wenigstens Encyclopädische Begriffe, und werden im Stande gesezt, wo nicht gründlich und mehr als dem Gehöre nach zu urtheilen, doch in einer ästhetischen Gesellschaft etwas anderst als ein stets zufälliges Ja zu sagen.

Die verschiedene Arien, Clavierstücke und Sinfonien bringen den richtigen Geschmack am Opern und Kammerstile allen Lesern bei.

Die Chöre, das mit gegenseitiger Verbesserung allmälig erschienene Pergolesische Stabat Mater, u. d. m. dienen, um wo nicht die Tändeleien oder wenigsteus doch galante Tonstücke mit ihren Beitrit etwas zu würzen, daß wir nicht von monotonischen Schleckereien Gaumenstumpf an allen musikalischen Gerichten zulezt Eckel bekommen mögen.

Als eine Epoche verdient in der vaterländischen Literatur eine Stelle, daß wir Deutsche jetzo ins Deutsche übersetzt werden.

So heterodox dieser Saz klingt: so lächerlich war es ehedessen, daß man sich schämte deutsch zu sein.

Wer nicht mit fremden Früchten zu prangen wuste — wenn ein junger Stutzer nicht die Galanterie benachbarter Nationen wuste in das höchst aufnehmliche Feld unserer patriotischen Erbschaft einzupropfen — der war roh gescholten — weg mit einem solchen unpolirten Deutschen!

Ausländische Worte — fremde Sitten — französische Tänze waren die Summe eines gebildeten Genies.

Wie kömt aber diese Moral in das harmonische Vorgemach *) der Mannheimer Tonschule? — Die Musik ist eine Sprache; der musikalische Geschmack ist das Portrait einer Nation — wenn wir nun im deutschen weder Gott loben wollen, noch die Helden auf der Bühne, die Muster der Großmuth im Deutschen sprechen lassen — welche ungereimte Disharmonie zwischen unsern Fähigkeiten und Trieb — zwischen Genie und Hang?

Soll wohl die Englische Sprach melodischer als unsere sein, und doch hält London eine National-Oper.

Ver-

*) Ein Titel eines musikalischen Lehrbuchs.

Verdient die Schwedische vielleicht Vorzug — Ja Schweden führt nicht nur Schwedische, sondern zu unserer Beschämung, nebst der italienischen auch deutsche Singspiele auf.

Nur unserm gnädigsten Herrn, dem durchlauchtigsten Carl Theodor müssen wir einige Umbildung unserer halsstärrigen Landesleute verdanken, daß wir vom höchsten Beispiele aufgemuntert uns endlich gewöhnen musten, am Deutschen Geschmack zu finden.

Melpomene erhält auch das Bürgerrecht in Tuiskons-Staten. Etwas groses aber steht noch bevor.

Das heilige Gesang — die Sprache der empfindsamen Andacht — die Erhebung des Christen-Herzen zu Gott — kurz — die Kirchenmusik wird bald in dem mütterlichen Accente hallen.

In München ist das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus Agnus Dei von einem patriotischen Liebhaber des andächtigen Kirchen-Gesanges dem Hrn. Hofkammerrath v. Kohlbrenner in deutsche reine Verse gebracht worden.

Ein Text, der geringen Leuten verständlich, den Gelehrten nicht zu niedrig ist — voll wahrer solider Andacht dienet nun der gefühlvollen — andächtigen Welt zur Erbauung. Von neun

Vikariaten *) gebilliget und angepriesen, von Sr. Kuhrfürstl. Durchl. genehmigt, wurde er unserm Meister zugeschickt, um eine passende Musik darauf zu verfertigen.

Diese ist zuerst in einem öffentlichen zum Besten der Armen angeordneten geistlichen Concerte in Heidelberg bei vermischter Gegenwart der dreierlei Religions-Vorstehern mit allgemeinen Beifall, aufgeführt, und auf einhelliges Begehren 2 Tage darauf wiederholt worden.

Vielleicht dörften wir (ohne gegen unsern Meister niederträchtige Schmeichelei zu begehren) ganz dreist versichern, daß aus seiner deutschen Kirchenmusik mehr Nutzen und auch Vergnügen dem Vatterlande zuwachsen könne, als aus allen dergleichen lateinischen gräßlichen Getösen.

Eingeschläfert von blinden Vorurtheilen, war nichts als etwan eine alberne den geheiligten Tempeln unanständige Neuheit manchesmal im Stande, beim gähnenden Zuhörer Aufmerksamkeit zu erregen. Die Worte waren unserm Begriffe so nicht angemessen, wenn wir auch zehn Jahre blos auf die Erlernung der lateinischen Sprache gewendet hätten.

Spre-

*) Der hohen Erz- und Bistümern Kuhr-Mainz, Salzburg, Freisingen, Regensburg, Passau, Wirzburg, Augsburg, Eichstädt, Chiemsee.

Sprechendes Gefühl, erbauliche Empfindung ist nur unserer Muttersprache zinsbar. Wir vergnügen uns an der Schönheit der Töne, und vergessen, daß sie so lang stumm für uns sind, als wir nicht ihre Bedeutung, den Ausdruck, ihren Schwung, den Pinselzug einzusehen vermögen.

Eine ungekünstelte Poesie muste demnach gewählt werden, um in den Kirchen allgemein verstanden zu sein. Alle Religions-Partheilichkeit muste vorher ausgeschlossen bleiben, wenn anderst in allen christlichen Kirchen ein dem Erlösungswerk geweihtes — zur Andacht erbauendes Gesang eingeführet werden soll.

Von dieser Gattung sind die zur Kirchenmusik gewählten Worte. Entfernt vom übertriebenen Witze, und mit allgemeinen Beifalle von allen hohen Kirchenvorstehern aller anderer Glaubens-Gemeinden beehrt, wurden sie einer harmonischen Bearbeitung würdig geschäzet, und verdienen unter die reelsten Chöre und Kirchenmusiken gezählt zu sein.

Wir sind deswegen auch so gewiß als überzeugt, daß diejenigen, die sonst gegen dem Kirchenstile eingenommen waren, ein ungefühltes Vergnügen empfinden werden, wenn sie einzele Gesänge nur vortragen hören, oder sich an das Clavier oder die in Noten ausgesetzten Ziffer der Orgel machen wollten.

Unser Meister hat diese Lieder nur in vier Stimmen und Orgel gesetzt, so daß sie in allen armen Dörfern füglich können abgesungen werden, wenn anderst gemäs der neuen preiswürdigsten kuhrpfälzischen Verordnung die Schulmeister von den drei Religionen die erfoderliche Singschule nach dem Voglerischen Schulbuche der kuhrpfälzischen Tonschule nicht vernachläsigen wollen.

Die zwei unnöthigen dem Discant und dem Tenor sonst eigenen Schlüssel könnten schon lange von allen Tonstücken verbannt sein, wenn man sich mehr der Simplicität im Lehren und des Warum im Erklären bedient hätte. Allein da blind ein Lehrmeister dem anderen nachstolperte, da man die Tonschul mehr mit Namen als Begriffen zu bereicheren trachtete: so ist es kein Wunder, daß die nemliche Wesenheiten unter so verschiedenen Masken erscheinen mußten. Wie mancher Schulmann hätte sein Straf-Instrument müßig müssen stehen lassen, wenn er nicht tausenderlei Fallstricke im Solmisiren, im Schlüssel versetzen seinen armen Schülern gelegt hätte, wodurch er Gelegenheit gewinnen konnte, seine Macht und Ansehen mit derben Schlägen zu bevestigen.

Das war die Eigenschaft der vielen Schlüsseln. So wurden die alten Choralisten, wie man noch

in

in verrosten Büchern aufweisen kann, gezwungen, drei Schlüssel anzunehmen, eh noch die zwei Worte Benedicamus Domino vollendet waren. In der Mitte des sechzehnten Jahrhundert bediente man sich des halb-Diskant- und halb-Baß Schlüssel, worunter dieser um zwei Töne höher und jener um so viel niedriger war als der gewöhnliche.

Es sind kaum zwanzig Jahre, daß der französische Violinschlüssel, der um 2 Töne höher ist als der gewöhnliche, und in den Tönen nicht aber Abtheilungen mit dem Baß-Schlüssel übereinkam, in allen Geigen-Concerten und Solos im Schwunge gieng, dessen Uebung jetzo aufhöret.

Wie lange, vielleicht erst 12 Jahre, haben die Clavierspieler dem Diskantschlüssel den Abschied ertheilet. Wie unscheinbar siehet eine Claviersonate aus, wenn sie mit Diskantschlüssel in die hohe Töne geschrieben wird. Man glaubt eine Vogelsstang zu sehen, und wenn die Striche nicht genau abgesöndert werden — wenn sie eine Zeile oder halbe Zeile fort andauren: so ist der geschickteste Spieler nicht mehr im Stande, c vom a oder c vom e zu unterscheiden.

Man misset jetzo auch den Alt und Tenorschlüssel in den Claviersonaten; man misset sie zu einer

nicht geringen Beruhigung aller Zöglingen. Frustra sit per plura, quod potest fieri per pauciora, war ehemals ein bekanntes Sprichwort, das umsonst mit mehrerem überladen wird, was auch mit wenigern bestritten werden kann.

Dieses Sprichwort haben wir nun zum Grundsatze angenommen, und aus dieser Ursach sehen wir gar nicht ein, warum man der Diskantstimm den sogenannten Diskantschlüssel und der Tenorstimm den eben daher genannten Tenorschlüssel anweisen solle, da doch der wahre in jedem Stücke gemächliche und hiedurch allgemeine Umfang der Singstimme wenig oder gar nicht zu den Schlüsseln paßt.

Zur Gelegenheit ihrer Zeugung der Stimmen und der Schlüssel kann allzeit mit Grunde folgendes angeführt werden, daß wenn man im Kreise zwei Frauenzimmer, die Mutter und Tochter, dann zwei Mannspersonen, den Sohn und Vatter sprechen höret, der Ton jeder ihrer Stimme sich merklich sondert. Die Mutter wird im gemeinen Leben tiefer als die Tochter, und höher als der Sohn declamiren, so wird auch der Sohn tiefer als seine Mutter, aber höher als sein Vater sprechen. *)

Da

*) Diese Bemerkung gab den Urstoff zu D. Antonio Exime-

Da nun eigentlich nur 3 Wohlklänge existiren, dann der vierte Klang entweder die Wiederholung oder ein zum Ausdrucke, zur Unterhaltung fähiger Uebelklang sein kann: so ist es offenkundig, warum man im gewöhnlichen Chore vier Stimmen sezet. Der Umfang dieser vier natürlichen Singstimmen war schon von den Griechen von e bis zum H gerechnet, eh noch Pithagoras das tiefe A die Saite προςλαμβανομενος und Guido von Arezzo das tiefe G oder Gamma die Saite ὑποπροςλαμβανομενος beifügte. **)

Sie wollten vermuthlich
dem Diskant die Töne e zu e
dem Alt h zu h
dem Tenor e zu e
dem Baß h zu H anweisen, beson-

---

menos lautmähriger musikalischer Ketzerei, daß er auf alle wissenschaftlich-mathematische von Verhältnissen entlehnte Grundsätze feierlichen Verzicht gethan, unter dem leeren Vorwande che la Musica sia un linguaggio, daß die Musik eine Sprach sei.

**) Hier errinnern wir uns eines Druckfehlers, in der Auflösung der Preisfrage; denn die corda assumpta gehört dem heidnischen Weltweisen, die corda superassumpta aber dem Mönchen.

besonders da bei den vier Tönen
h, e, h e die natürl. Brust-
stimm des Baß, Tenor, Alt, Diskant aufhöret, und da die Kopfstimm anfängt.

Wenn wir uns noch auf die natürlichen Töne einschränken liesen: so würden wohl der Diskant- und Tenorschlüssel die fähigsten sein; allein, jezo zerreiset man die Fessel der wohlthätigen, nicht aber unmäßig verschwenderischen Natur, man sucht in der Nachahmung der Vögeln das reizende, jede Singstimm ist wie ein unruhiger Strom aus ihrem Bette gewichen, die alte Schreibart ist verbannt, und es würde zuletzt dem Alt angemessener sein, den halb Diskant- und dem Baß, den Baritonoschlüssel vorzusuchen.

Wie soll nun der Diskant, dessen Umfang gewöhnlichermassen vom d bis ins a steiget; der Tenor, der vom e bis ins b sich waget, mit den alten Schlüsseln deutlich vorkommen? Werden nicht durch den Violinschlüssel beim Diskant, durch den Altschlüssel beim Tenor die unnöthigen Striche auf die leichteste natürlichste einfachste Weise vermieden?

Frei-

Freilich sind die zwei Stimmen, der Alt und Tenor um vier Töne voneinander unterschieden, und es könnte widersprechend scheinen, sie mit demselbigen Schlüssel bemerken zu wollen. Allein, der Anstand findet sich im Altschlüssel für die Altstimm, da der Tenor im Altschlüssel alle seine Räume wohl benutzet, und nicht wie der Tenorschlüssel in der Tenorsingstimm immer oben seine Töne erhält, ja manchesmal sechslinig scheint; weil der oberste Strich wegen beständiger Andauer nothwendiger ist als die unterste Linie.

Noch ein Einwurf ist uns zu beantworten übrig, daß, wenn der Diskant den Violinschlüssel und der Tenor den Altschlüssel erhält, alsdann die genaue Fünften Verhältnis zwischen dem Diskant- und Alt; dem Tenor- und Baß-Schlüssel aufhöre. — Ja sie hört auf, und wir verliehren nichts dabei; der Alt und Tenor söndern sich um vier Töne, und ihre beide beliebte Schlüssel waren nur um drei Töne unterschieden. — Sie könnte noch viel vollkommener werden, wenn

der Diskant Violin-
der Alt halb Diskant-
der Tenor Tenor-
der Baß Baß-Schlüssel erhielten —

dann würde der Diskant vom Alt in der deut-

lich-

lichsten Fünften-Verhältnisse, der Alt vom Tenor, Tenor vom Baß eben so stehen, auf der obersten Linie würden

im Diskant, Alt, Tenor, Baß
f h e a

diese Verhältnismäsigen Töne ihren Sitz haben, und was gewönnen wir durch Zuziehung eines neuen Schlüssels?

Bleiben wir lieber im Claviersatze bei den zwei dienlichsten Schlüsseln dem Violin- und Baß-Schlüssel, da der Ton auf dem Strich unter den fünf Linien bei jenen, und bei diesem ober den fünf Linien derselbige das c ist, das gleichsam zwischen den 18 tieferen und 17 höhern Tönen auf unsern jezigen Clavieren der Mittelton heisen kann.

f

c

F

Und wenn ein Instrumentalisches Quartett bei einer den Singstimmen unnachahmlicher Geläufigkeit in der Höhe und Tiefe seine mannigfaltigsten Töne mit den drei Schlüsseln, Violin- Alt- und Baß-

Baß-Schlüssel bestreitet, warum sollen wir nicht die einfachen Sätze eben so schreiben?

Dies soll nun zum vorläufigen Beweise, warum der Diskant, Violin- und der Tenor, Alt-Schlüssel erhalten habe, genug sein.

Vorliegende deutsche Kirchenmusik gleichet manchesmal, nach Maasgabe der Verse und Silben, auch Liedern, läst sich aber wegen mannigfaltigster Vollstimmigkeit der Mittelstimmen nie zu der mindesten Gleichheit mit profanen Gassen-Gesängern herab.

Wo gleichlautendes Lobgesang ist (wie Nro. 5.), wo nur die Glaubenspunkte mit anhaltender Andacht erwehnt werden, (wie Nro. 3.), wo blos die Demuth eine in Worten nicht aber Begriffen abwechselnde Sprache führt, (wie Nro. 4.): da kann wohl Gesetzweis die nemliche Musik zu verschiedene Worte passen. Aber Nro. 1. bei der Umschreibung des gewöhnlichen Kyrie eleison, und Nro. 2. bei dem übersezten Gloria in excelsis zeichnet sich der Gang, die Harmonie und die Bewegung des Rythmus von den Liedern schon etwas mehr aus.

Zur Orgelstimm sind die Ziffer dem Spieler zur Deutlichkeit in Noten ausgesetzt worden, und unten an der Orgel stehen die Worte für den Baß,

da-

damit vielleicht im Abgang des Bassisten der Organist selbst mitsingen könne, und um überhaupt eine nicht gar nöthige Zeit zu ersparen.

Lang ausgedehnte Sinne, Periodi fusae sind fast nie als nur im zweiten Stücke der Kirchenmusik und da mit Behutsamkeit angebracht; weil es Chöre sind, die mit den Singstimmen allein eine zureichende Harmonie schon erzielen sollen, — Chöre, die eben sowohl der Töne als Worte nach leicht von den andächtigen Zuhörern müssen verstanden werden.

Es sind immer die einfachsten Töne dazu gewählt worden, und das erste Stück ist aus dem weichen A.

1) Der Baß schlägt an; die Singstimme muß wegen der kurzen Silben im Aufschlage erst eintretten, zur Verstärkerung singt der Alt das Thema des Diskants einklängig 2) mit, worauf vom Baß 3) gleichsam eine Antwort erfolgt. Hievon soll weitläufiger beim Stabat mater in der Erklärung der Fuge abgehandelt werden.

4) Nun folgt ein unentscheidender Schlußfall vom weichen A in den fünften Ton des C nemlich in das G bei den Worten vor dir; ein Schlußfall der zu den Ausrufungen sehr dienlich ist.

5) Da

5) Da die Sänger inne halten, so gewinnt der Zuhörer Zeit empfindsam mit zu denken und zu betrachten, bis endlich die majestätische Bewegung der oberen Stimmen 6) und das prächtige Gesang des Baß 7) Verehrung einzuflösen, nach einer Vorbereitung im Stande gesetzt wird.

8) Hier werden zwei Schlußfälle des siebenten Tones Dis vom E und des fünften Tones E vom A zusammengeschmolzen.

Es sind die bisherigen Perioden sehr wohl zu bemerken; der erste von vier Schlägen, der im weichen A einen Schlußfall macht und in den fünften vom C übergeht; der zweite von zwei Schlägen, der in dem ersten Ton C schließt; der dritte ebenfalls von zwei Schlägen, worin das E als der erste Ton von seinem siebenten Tone Dis mit der verminderten Siebente und kleinen Dritte angekündiget wird, und wegen der gleich darauf eintretenden grosen Dritte den fünften Ton vom weichen A vorstellet.

In den Gesängen der vier Stimmen ist noch nichts besonders zu bemerken: nur zeichnet sich der Tenor 9) vom gewöhnlichen Saze dadurch aus, daß er nicht ins gis steigt, sondern ins h herunter fällt. Man vermiede bisher Kraft eines

unbedeutenden Vorurtheils, daß jemal die Fünfte verdoppelt würde, die doch nach der Achte als das $\frac{1}{3}$ zum Hauptklange vor der grosen Dritte dem $\frac{1}{5}$, die sonst ohne Scheu in mehrere Stimmen gelegt wird, den Vorzug unstreitig erhält. Welche Wirkung würde von einer so allmälig eingeschränkten Harmonie beim Schlußfalle sich zu versprechen sein?

10) Sehr andächtig fällt der Alt vom gis ins g, welches zum Hauptklange C 11) die Fünfte wird, und deswegen nicht wenig täuscht.

Um das Gesang mannigfaltiger und anhaltender zu machen, bekömt der Alt 12) eine Pause und einen gesetzten, ausgezeichneten Eintritt, besonders, da die zwei Wohlklänge h und d zum Hauptklange g schon in den anderen Stimmen liegen. Noch kräftiger wird die Harmonie durch das gebundene g 13) das zum sechsten Tone A eine nothwendig vorbereitete, übelklingende kleine Siebente vorstellt, und mit einem ungezwungenen dreisten Gesange 14) den obigen Schlußfall vom vierten in fünften Ton wiederholet. A ist hier noch der Grundton 15), aber der Hauptklang ist Fis, der vierte erhöhte Ton vom C. Leute, die das Voglerische System verstehen, würden

zu-

zu sehr beleidiget, wenn wir immer die alte schon öfters angeregte Ursache, warum der vierte Ton erhöht werden kann, wieder zu Markte brächten.

Es ist zu diesem Schlußfalle doppelter Stof hier vorhanden: erstens, daß es gleichsam einen allgemeinen Ruf zu Gott, und dann eine körperliche Erhebung zum Himmel vorstellet. Sollte wohl im Alt nach dem fis das c 16) leicht anzustimmen sein? — Ja, wenn man die Harmonie zusammen hört, kann man ohne Schwierigkeit jenen Ton trefen, der im Ganzen schon enthalten ist. Wir sehen also hier, wie unrichtig jene Verbote — jene abstrakte das Ganze mißkennenden Verbote der Alten gewesen sind, die nur ihren Schülern dergleichen einzele Bemerkungen als Gesetze vorgeschrieben haben.

17) Hier kömmt ein umgewendter Schlußfall des ersten Tones in fünften vor. Das Gesang des Baß 18), dann die obere Stimm 19) und der sehr melodische Tenor verdienen bemerkt zu werden.

Bisher fünf Perioden. Die Hauptklänge sind folgende

	3	gr 3		
Erster	A	E	A	G
Zweiter	G	C G	C	
		7 kl. 3	gr. 3	
Dritter	C	H Dis	E	
		6 7		

Die Grundtöne D Dis machen mit der Umwendung bessere Wirkung, als die Hauptklänge H und Dis, aus jener Ursache in der Tonsezkunst 60 §. und 68 S.

Vierter	C	G	A Fis	G
		7 7		
Fünfter	C	G C G C	G	

Nun fodert die Oekonomie der Töne der Leiter auch andere Töne vorzusuchen.

Zwei Perioden 4) 15) schliesen (lezterer mit den vierten erhöhten) in den fünften Ton vom harten C; einer mit dem fünften Ton G ins C 7), einer mit dem ersten Tone C in den fünften G 17), und nur einer in den fünften Ton E vom weichen A 8).

Noch wurde der fünfte Ton E nicht als Hauptton vernommen, der doch hierin karakteristisch sein muß, daß man ein Tonstück aus dem weichen A, von einem anderen Tonstücke aus dem harten C unterscheide. Obschon dieselbigen Töne im

im harten C und weichen A herrschen können: so muß doch der Unterschied der fürnehmsten Tönen genau bemerket werden, d. i. im weichen A das weiche E fast eben die Stelle einnehmen, die das harte G im harten C inne hat; im weichen A das weiche D eben jene Stelle, wie das harte F im harten C.

Man darf dem Schlußfall des erhöhten vierten Tones Fis in den fünften Ton G 15) nur nicht mit jenen des fünften Tones D in den ersten Ton G vermischen; denn erstens ist in dem Vordersatze des Schlußfalles der Ton ja der vermeintliche Hauptklang D nicht zugegen, und zweitens dörfte das c in der oberen Stimm, obschon es der Ausdruck erfodert, ohne Beleidigung des Ohrs als die Unterhaltungssiebente nicht in die Höhe steigen.

20) Nun folgt der erste Period im weichen E. Ein herrlicher Contrast der Majestät Gottes im harten C, und der demüthigen Bitte, die am Fuße des Thrones von den sündhaften Kindern gelegt wird, im weichen E. Das weiche A war noch nicht schwach, und deswegen auch nicht abstechend genug zum vorigen Ausdrucke gewesen. Das weiche E aber ist viel matter, zumalen, da der Diskant 21) die Fünfte einen,

nach unserer Benennung, neutralen Wohlklang zum ersten Tone E und fünften Tone H mit dem traurigen Nachschlage c gleichsam ungestümm bittend anhält.

22) Der Baß hat ein anmuthiges und wahrhaft harmonisches Gesang, das immer die angenehmsten und Verhältnißmäsigsten Töne, H zum E, Fis zum H anschlägt.

23) Dies ist der wahre Gebrauch der weichen Leiter. Hier sind der sechste und siebente Ton erniedriget. Man vernehme nur dessen Wirkung, und es wird gegenwärtige praktische Ueberzeugung jenes Vorurtheil leicht zu Boden werfen, daß der siebente Ton im heruntersteigen erhöht sein müsse.

Sehr schwach und ohnmächtig sinken alle drei Stimmen der Diskant 24) der Alt 25) der Tenor 26) jede nach eigener Art in die Tiefe.

Die Hauptklänge dieses Periods sind die zwei fürnehmsten Töne E und H.

27) Diesen Baß könnte man nach gewöhnlichem Mißbrauche mit $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ nicht bezieferen; denn es sind nur Vorschläge, fis zum e von oben, dis zum e von unten, dann a zum g, statt, daß man die

vermeintliche grose Siebente in den bisherigen Lehrstunden des verrosteten Generalbaß in die Höhe und in die Achte steigen liesse.

Nun folgt eine seltene Combination von dem ausgesuchtesten nur der weichen Tonart eigenen Harmonien. Einzel vor sich sind die Töne zum Ausdrucke mehr als karakteristisch, sie sind nicht Gesang, sondern gefühlvolle Deklamation: man vernehme nur die Töne dis und e des Diskant 28) die Töne a und gis des Alt 29) die Töne f und e des Tenor 30) mit ihren Stromweis beigefügten Verstärkerungen, Ausbrüche der unein-haltbaren Beklemmung eines betroffenen Herzens. Im Ganzen aber ist die Harmonie so einsichtvoll gewählt, als künstlich gelegt, wie es die bezifferten Grundtöne mit ihren herausgezogenen Hauptklängen deutlich beweisen.

		7		7		6	6	
	6	kl.5	gr.6	kl.5	gr.6	4	gr.4	gr.6
	4	gr.3	4	gr.3	4	übrm.2	2	4
Grundt.	H		H			C	C	H
		7		7				
		kl.5		kl.5		7	7	
	gr.3	gr.3	gr.3	gr.3	gr.3	verm.3	kl.3	gr.3
Hauptkl.	E	H	E	H	E	Dis	Dis	E

Lauter Schlußfälle, entscheidende Cadenzen, sprechende Harmonien! vom zweiten Tone H mit seiner grosen Dritte kleinen Fünfte und klei-

nen Siebente in den fünften Ton E; vom vierten erhöhten Tone Dis mit seiner verminderten Dritte, verminderten Siebente in den fünften, vom siebenten Tone Dis mit seiner kleinen Dritte verminderten Siebente in den ersten.

Gegenwärtige Lage der Töne ist deswegen künstlich; weil dieselbige Harmonie in einer anderen kraftlos und ungeschmakt, ja alltäglich dem Zuhörer vorkommen würden z. B.

überm.6		6		überm.6	gr.6	
4		4		5	5	
3	gr.3	3	3	3	3	gr.3
F	E	F	E	F	Fis	E

31) Zum A stellt das obere d 32), das vorher vom E die Unterhaltungssiebente war, und deswegen wohl vorbereitet worden, die Elfte vor, und das h die vorige Fünfte jetzo die Neunte.

Wenn Hr. Vogler die Vierte mit der Elften vermischte; so hätte es ihm gar nicht einfallen können, im Basse 33) das c die Dritte zu setzen. Welche Freiheit leistet nicht dem Gesang eine übersehende Harmonienkenntnis?

34) Abgetrennt, schluchzend, furchtsam, aber doch dreist spricht der ganze versammelte Chor zu Gott — dann die Hauptworte gedehnt — die Summe der Bitte — Angesicht — Sünder nicht.

Hitzig,

Hitzig, von der Bitterkeit ihrer Selbsterkenntnis aufgefodert, erheben die Sünder ihre Stimm 35) und lassen sie sinken, da der Tenor als zärtlicher Mittler 36) auftritt, und in solcher Wendung den Mißlaut zwischen zwei Fünften c zum F

und h zum E künstlich zudeckt.

Die Kraft ihrer Vorstellung bündig concentrirend, wiederholen sie 37) alle zum Bewegen dienliche Worte, und schliesen ihre Bitte 38) mit der lebhaftesten Schilderung ihrer Armseeligkeit. Man betrachte hiebei den gesängigen Baß 39); den mit dem Diskant ringenden Tenor 40) der die Siebente d, ob sie schon ohne Auflösung beim Diskante zu steigen scheinet, im melodischen Geleise 41) richtig auflöset.

Noch sind paar Zwischenklänge zu bemerken, die die schönste Wirkung hervorbringen. Im dritten Schlage des Alt 42) das fis, das die Töne e und g sehr sanft vereiniget; im Diskant 43) und im Baß 44) das a, welches dem Gehör um so mehr schmeichelt, als angenehmerer Wechsel zwischen dem Baß und Diskant vorgeht: g a h

h a g.

Es sind ferner 45) im Diskant die zwei nachge-

schlagene Noten h und c nicht ohne Eindruck. Man glaube ja nicht, daß der Alt 14) deswegen vom fis zum c gesprungen sei, um die von den grau artigen Generalbassisten so sehr verrufene ungleiche Fünften zu vermeiden, die die beste Wirkung hervorbringen. Um sich über diese Vorurtheile zu erheben, sehe man nur die Orgel an, die 46) ganz dreiste die zwei Fünften

c d
= =
fis g folgen läst. Wenn sie einander gleich wären, dann könnte die Beleidigung nicht vermieden werden: also versteht sich nur diese Regel von den gleichen grosen Fünften. Gleiche kleine Fünften sind eben so wenig als die ungleiche auffallend. Z. B.

c	cis	
a	b	d
fis	g	a
Dis	E	F.

Vom zweiten Stück.

Dieser Chor ist einer der schwersten Aufgaben auch für denjenigen Kapellmeister, der diesen Namen mit Recht trägt. Durch einen Mißbrauch werden diejenigen Tonsetzer überhaupt Kapellmeister genannt, die niemal sich im Kirchenstile umgesehen haben. Jeder, der eine Arie schreibt, ja jeder,

jeder, der lehrt, wird in Italien Maestro eben so wie der erste theoretische Verfasser der bündigsten, sprechenden, erbaulichsten Kirchenmusik genannt. Man glaubt freilich, daß derjenige, der keinen Geschmack für den Opernstil habe, im vermeintlich trockenen Kirchenstile eine ansehnliche Figur machen könne, allein Leuten, die diese besondere Schul ausgehalten, ist nur die Schwierigkeit bekannt, die ein jeder Karakteristische Chor auf sich hat. Wie unglaublich muß es nicht jedem vorkommen, daß es möglich sei, mit vier einfachen Singstimmen nicht nur den Ausdruck unter seine Gewalt bringen, sondern auch Schilderungen entwerfen, Gemählde zeichnen — überraschen — nach Gefallen täuschen, und — kurz — das Herz des Zuhörers zu Traurigkeit, Munterkeit — Andacht u. d. m. umwandeln zukönnen? Unter allen Chören aber immer die schwerste Aufgab einen prächtigen, hitzig aufwallenden, kirchenmäsigen Freuden-Chor zu verfertigen. Alle Unbiegsamkeit, die den Singstimmen anklebet, alle Trockenheit, die dem richtigen Vortrage mehrerer singenden zinnsbar bleibt, tausend andere Einschränkungen und Unvollkommenheiten z. B. denselbigen Satz aus einem anderen Tone weder tiefer noch höher herauszubringen, — diese sind allen Chör[illegible] Allein prächtige

Er-

Erschütterungen, muntere und kraftvolle Majestät ohne Instrumenten, ohne den wellenmäßigen Rauschen der Mittelstimmen zu erzwingen, auf alle Verstärkerungen der Blasinstrumenten, auf das Ohrenbetäubende Mitheulen der harmonischen Waldhorne Verzich thun, und doch das Herz ergreifen — kann nicht anderst als durch künstliche Gewebe der in der Mitte liegenden Singstimmen, des prächtig daher trettenden Baß, und durch das Anhalten eines Mundöffnenden Selbstlauters aber auf einem bedeutenden Worte erzwungen werden.

Schon im ersten Schlage 1) bereitet der Diskant die Achte vom D zur Siebente dem folgenden Hauptklange E vor; zu einer Siebenten, die dem zweiten Tone zukömmt, die zwar die Verhältnis $\frac{9}{18}$ hat, aber wegen den Mitteltönen übelklingend ist, und gleich den anderen wesentlichen Uebelklängen behandelt wird.

Der Baß 2) singt sehr natürlich, der Alt 4) und Tenor 5) antworten dem Diskant 3) auf eine ähnliche Art.

Hier kömmt eine sehr einfache Bewegung einer jeden Stimm 6) 7) 8) 9) zu, die aber im Ganzen eine unübersehbare Mannigfaltigkeit zeuget.

Hauptklänge des ersten und zweiten Periods

	7 7			
D	E A	D Cis D	E D A	D

Diese 5 Schläge werden wiederholet. Jede

Jede Stimm ist im dritten Periode ausgezeichnet. Der Diskant 10) singt mit dem Tenor 22) im Zehnten- und 12) 13) im Sechsten-Verhältnisse.

Der Baß hat seine eigene Bewegung 14) und 15); während dem bekömmt der Alt eine Mittelstimm 11) in einer solchen Wendung, daß kein einziges Viertel im Schlage matt bleibe. Auch bereitet er 17) seine Uebelklänge richtig vor, läßt sie zu den harmonischen Tönen hören 18), und löset sie am gehörigen Orte auf 19).

Auch ist das kleine Nötgen h im Nachschlage 20) nicht ohne Wirkung.

Es könnte manchem auffallend sein, daß beim D 21) im Baß das fis gemisset werde, ein sonsten so gewöhnlicher Wohlklang, und doch würde bei dieser nemlichen Harmonie 22) in einer anderen Lage dieser Abgang schwerlich bemerket werden. Die Orgel hat aber 23) 24) diese Vorsorge benutzet.

Hauptklänge dieses Periods

$$\text{A} \quad \overset{7}{\text{H}} \quad \overset{7}{\text{E}} \;|\; \text{A.}$$

25) Bei diesem bedeutenden Worte: Allmächtiger, tritt der Baß 26) in lauter Pracht daher, der Tenor trägt in Bindungen 27) 28) 29) 30) lauter

ter Uebelklänge vor, der Diskant und Alt halten aus 31), und begleiten wechselweis das Grundgesang 32) 33), zur Abwechslung wird 34) dieser Gang ganz leis wiederhohlt, um dasjenige, was im Geräusche unmerkbar vorbeigerumpelt, noch deutlich in der sanften Reprise nachholen zu können. Auch giebt der Tenor 35) dem Baß 36) zur Nachahmung den ungezwungenen Stof.

37) Hier singt der Baß eben so geläufig und natürlich, als der Diskant 38) und Tenor 39), wobei die Stimmen zunehmen 40); 41) der Zurückfall im Tenor in die Siebente d oder in den Zwischenklang zwischen dem e und cis ist voller Kraft.

Hauptklänge dieses Periods

9 8	11 10	9 8	11 10	7	gr. 3	7 3		
A	D	A	H	Fis	H	E A	H E	A.

Wenn man die Elfte von der Vierten, einen Uebelklang von der Umwendung nicht zu unterscheiden gewust hätte: so wäre dieses Gesang lange nicht so natürlich gerathen; denn, während dem daß der Tenor 42) die Elfte anhält, schlägt der Diskant 43) ungehindert die Dritte an, eben so der Alt 44), bei der im Tenor liegenden Neunte.

45) Sehr freundlich harret die Orgel in einer gleichmäßigen Begleitung, da die Singstimmen wechselweis die Vorzüge dem Erlöser zurufen.

Die

Die Hauptklänge hier sind die einfachsten. D | G | D | A.

Bei den Worten Lamm Gottes sind die zwei der weichen Tonart eigenen Schlußfälle, des Siebenten zum Ersten 46) und des Vierten erhöhten zum Fünften 47) angebracht.

		11	10	7	13	12
	7	9	8	verm 3	11	gr. 10
Hauptkl.	Ais	H	H	Eis	Fis	Fis

Die Wirkung ist zur Andacht erbauend, und des ächten Kirchenstils Karakteristik.

Wenn hier 48) das d im Tenor zum Fis die wahre Dreizehnte ist: so könnte es scheinen, als kämen zwei gleich-grose Fünften vor: d Uebelkl. cis,
G Fis es dekt aber, wie im ersten Stücke 36) das kleine eingeschaltete Nötgen, so jetzo die langsame Dauer, diesen Fehler unvernehmlich zu.

Das weiche E war noch nicht im Besitze der Leiter gewesen, und diese Ausweichung fällt zur rechten Zeit vor 49). Noch andächtiger ist die Wiederholung, die das weiche E 50) dem gleichfalls weichen H unmittelbar vorsezt.

		7	11 gr. 10	
		gr. 3	7	
Hauptkl.	H	H E	H	E

Der Baß schleicht 51) durch halbe Töne hinauf

auf, und eben so schmelzet bei den oberen Stimmen eine Harmonie in die andere.

			7				7	
		7	13 5		7	7	13 5	
	3	3	11 10	5	3	3	11 10	3
Hptkl.	H	C Eis	Fis	G	H	C Eis	Fis	H.

52) Die Umwendung des Grundtones E mit der Sechste macht weit bessere Wirkung, als wenn der Hauptklang C zum Grunde läg. Diese Harmonie fußet sich auf die Leiter vom weichen E und stellet hievon den sechsten Ton vor, um so mehr, als das H zur Karakteristik des fünften Tones seine grose Dritte erhält. Dadurch entsteht der Zusammenfluß von entfernten Harmonien, C e g, Fis ais cis.

53) Da ein dem Anfange ähnlicher Ausdruck vorkömmt, gewinnt auch die Harmonie das Recht ihm dieselbigen Gesänge anzumessen, bedient sich aber 54) einer Wendung, um obigen Saz 10) in einem gemächlichern Tone 55) als das D wär, zu wiederholen. Dies sind Vortheile, die zur Bildung des zweiten Theils unentbehrlich werden.

Eine Art einer Ausrufung wenn das Wort Allmächtiger wiederholet wird!

57) Nun erscheint vierstimmig, was oben 45) nur von jeder Stimme allein vorgetragen worden. Der Alt geht im Dritten 58), der Tenor 59) ist die Mittelstimm; 60) der ausgeschweiften Melodie

des

des Basses ohngeschadet sizen die obere Stimmen ganz einfach und ungezwungen.

61) Die folgenden acht Schläge dienen blos zur Vorbereitung des Wortes amen, das die Wiederholung der prächtigen Harmonie bekömmt, die oben dem Worte allmächtiger angewiesen war.

62) Hier äussert sich ein Unterschied zwischen jenem Gange 26) im Baß, wegen dem Umfange, der hier im D ein weit geräumigeres Feld anbiethet, als im A vorhanden gewesen. Was oben der Diskant hatte, bekömmt hier der Tenor 63). Die Uebelklänge nimmt der Alt 64) sehr geläufig und unvermerkt über sich, statt daß oben der Tenor Bindungen hatte. Der Diskant vertritt nun die Stelle des obigen Alt: sonsten ist diese Harmonie nur eine Versetzung der obigen, alle vorige Anmerkungen passen auch hieher.

Es muß aber nicht ausser Acht gelassen werden, daß die Wirkung hier viel Eindruckvoller ausfalle als oben. Ein fast gemeiner Fehler der Zöglinge findet sich darin, daß öfters eine musikalische Idee im ersten Theile, manchesmal in weicher Tonart vorzüglichere Dienste leiste, als im zweiten Theile oder in harter Tonart. Man muß deswegen von den besten Säzen anfangen das Haupt-

 fäch-

sächliche genau zu überdenken, eh man noch die Feder in die Hände nimmt.

66) Noch zwei Schläge, um bündiger zu schliessen. Hier sehen wir auch den Unterschied, wie das Wort Amen behandelt worden, da leider fast immer Ămēn, und niemal das gesetzte, mannhafte Wort Āmēn erscheint.

Vom dritten Stück.

Dies ist die Glaubensbekenntnis, die aus drei Strophen besteht.

Alle drei werden unter derselbigen Musik gesungen. Es gleicht vollkommen einem andächtigen Liede, obschon das Silbenmas aller melodischen Simplicität Einhalt zu thun scheint. Man betrachte nur den fünften Vers auch an das Wort, so du gebohren, dann vom zweiten Theile den zweiten und dritten gleichfüßigen Vers, der zwischen den best Cadenzartigen eingeschaltet ist, und wiederholter massen mit einer kurzen Silbe endiget erlangen, empfangen.

Der Plan hievon ist folgender.

Erster Theil.

Der erste und dritte Period treffen mit einander überein, nur besteht die Abwechslung hierin, daß

daß zuerst der Diskant und Alt dasjenige vorsingen, was nachmals der Tenor und Baß bekommen.

Der vierte Vers konnte mit dem zweiten, der Silbengleichheit ohngeschadet, nicht dieselbige Harmonie haben; weil noch ein Vers übrig ist, der nach diesem erst schliesen soll. Also bekam der fünfte Vers mit dem zweiten ähnliche Harmonien, es musten aber beim Ausgange noch etwelche Noten beigefügt werden, um den Zuwachs der kurzen Silbe geläufig zu machen.

Zweiter Theil.

Der erste und vierte haben, wie das nämliche Metrum, eben so dasselbige Gesang erhalten. Dieses Gesang ist aber in einer kurzen abgebrochenen Lage, und zum Ende wenig entscheidend: deswegen wiederholt ein bündiger Schlußfall noch dieselbigen Worte. Und da der erste Vers schon im F aufhöret: so muste ein fremder Ton gewählt werden, der dem Gehöre hinlängliche Unterhaltung verschaffen, und die Begierde erregen konnte, wieder den Hauptton zu vernehmen.

Hauptklänge des ersten Periods.

F | F C F | C F C | F.

Die Töne b und d im ersten Schlage sind Nachschläge; die Töne a und c zum Grundtone E Vorschläge.

Im dritten Schlage dritten Viertel können die Töne a und c zum Worte Staube nicht als harmonische Klänge vom F sondern als Vorschläge zur 5 und 7 der Harmonie C gerechnet werden, und von diesen Vorschlägen sind noch die vorhergehenden b und d Vorschläge, die zur Vereinigung der Melodie bei der Singstimm sehr viel beitragen, eben wie die Voglerische zweite Singleiter im Hinunterſteigen eingerichtet ist.

Hauptklänge des zweiten Periods.

C | F H A D | C $\overset{\text{gr.3}}{\text{G}}$ | C

Eine sehr mannigfaltige Tonfolge verdient hier bemerkt zu werden.

Wenn nach dem F das G als Hauptklang gefolgt wär: so würde sich weder die Harmonie von tausend anderen alltäglichen, noch weniger der Gang des Basses auszeichnen. Könnte man wol eine Bewegung finden, die mehr Karakteristik für den Baß enthielt?

Die Tonfolge des G nach dem F ist sonsten eine sehr bündige, sie wird auch nur in soweit erlaubt, als das G das Gepräge des fünften Tones

nes vom C trägt, und es könnte ohne Beleidigung des Gehöres schwerlich ablaufen, wenn G als der erste erscheinen sollte. Siehe der Tonsezkunst 46. §. 59. S.

Die vermischte Folge der trockenen Tonarten zwischen den starken ist dem Kirchenstile eigen. Eine edle Wirkung muß dieser zweite Schlag hervorbringen, besonders, da der Tenor mit dem Baß in lauter Sechsten sehr melodisch fortschreitet.

Hauptklänge des vierten Periods.

F C | F C |

Diese musten sehr einfach sein, um das Gehör wegen dem fremden ungewöhnten Gewürze wieder mit vaterländischen Schleckereien schadlos zu halten. Nicht mehr wirkt die Simplicität als im Contraste mit der trockenen Mannigfaltigkeit. Es ist eben, wie in der ganzen Schöpfung, alles relativ — im Vergleiche mit diesem oder jenem.

Im fünften Period hat das Gesang bei den Worten: du gebohren eine kleine Schweifung erhalten, die der Lage ganz eigen hieher paßt.

Hauptklänge des ersten Periods im zweiten Theile.

F | C⁷ F C F | G C F |

Auch diese sind nach abermaliger trockener und mannigfaltiger Tonfolge sehr einfach, zum ganzen Schlusse aber wenig entscheidend.

Der Schluß wär schon im F, das Gehör erwartet aber noch Folgen, und hieran ist erstens das weiche im Niederschlage postirte G Schuld, welches die harte Tonart entkräftet.

Zweitens ist eben dieser der wahre Entscheidungsvolle Niederschlag, worin nothwendiger Weise der Hauptton F vorkommen soll, drittens giebt der prächtige in weisen Noten geschriebene Schlußfall des ersten Theils hinlänglich zu verstehen, daß kein schwächerer nachfolgen dörfe, als wirklich am fünften Period bei der Wiederholung des vierten Vers angebracht ist.

Der zweite und dritte Period, die dem zweiten und dritten Verse dieselbigen Töne anweisen, sind sehr glücklich in der Erfindung, und künstlich in der Lage. Die mannigfaltigste Unterhaltung von einem fremden Tone B, der den Hauptton F wieder gleichsam unruhig erwarten läßt, verdient eben jene Bemerkung für Plansbegierige Zöglinge, als die einfachsten Gesänge einzeler Stimmen, des Basses der sinkt, und der drei oberen, die alle in die Höhe steigen.

Der vierte Period kömmt mit dem ersten ganz überein, nur wird jetzo vom Diskant und Alt gesungen, was im ersten vom Tenor und singenden Basse vorgetragen wurde. Der Tenor giebt hiezu eine Mittelstimm ab, und der singende Baß dient der Orgel dem Basso continuo zur Verstärkerung.

Der fünfte Period hat im Diskant und Baß (den äussern und mehr eindringenden Stimmen) eine sehr natürliche, jeder Stimme eigene Bewegung.

Ueberhaupt wird in diesem Stücke nicht wenig zum Eindrucke, die mit Solo und Tutti d. i. mit den einfachen Gesängen zweier alleinigen Stimmen, dann dem Beitritte aller Sängern bestrittene Abwechslung beitragen, da das herrschende Gesang immer vorsticht, und leicht von jedem Zuhörer auswendig behalten wird.

Vom vierten Stück.

Dies ist ein gemeiner Plan von einem Liede, nur die mancherlei Tonarten machen es mannigfaltig, und erheben es über den gewöhnlichen Flug der tändelnden Melodien. Im ganzen trägt es das Gepräge der Demuth — der demüthigen Aufopferung, und wechselt mit for. und pia. ab, so daß

das Gehör immer unterhalten wird. Dieser Plan kann Zöglingen zum Leitfaden dienen, wie sie sanft aber doch verschieden — diese Verschiedenheit von der Beugsamkeit des Grundstofes entlehnt — mit wenig Gedanken einen anhaltenden Saz bestreiten, und das nicht genug allen Anfängern einzuäzende idem & varium, die Ausführung desselbigen lernen können.

Ein jeder Period bestehet aus 3 Schlägen.

Besondere Perioden, die Wiederholungen abgerechnet, sind acht.

Der vierte kömmt mit dem ersten überein, und zeichnet sich durch seine weiche Tonart aus; denn er sagt das nemliche im weichen C, was um einen Ton tiefer, im B, der erste vorgetragen hatte.

Der sechste söndert sich vom zweiten nur durch die Uebersezung um einen Ton tiefer, eben so der siebente vom fünften.

```
Hauptklänge des ersten  B | B | F B |
                          gr.3
           des zweiten  F C | F B | F |
                         7b | 3b gr.3 |     |
           des dritten  Fis | G    C  | F |
                         7        |  7      |
                       gr.3  3b   | gr.3 3b | gr.3
           des fünften  G    C    |  G   C  |  G
           des achten   B | B F | B
```

Im

Im ersten Period ist zu bemerken, wie der Tenor 1), bei einem Gesange der oberen Stimmen und des Baß, die der Mittelstimme scheint übergelassen zu haben, könne eine herrliche Wendung bekommen, eben so, als sich im Sternen-Kreise noch jeder Planet selbst vor sich circa axem beweget.

Nicht ohne Ursach ist die grose Dritte verdoppelt 2), um dem Vortrage mehr Eindruck zuzusicheren, besonders, da der Baß sich einen so herrlichen Gang 3) anmaset.

Im zweiten Period gehn der Diskant und Baß in Sechsten, der Tenor aber behält dabei ungestöhrt seine widrige Bewegung. Sogar die Vor- Nachschläge und Zwischenklänge sind unter sich harmonisch: z. B. der Nachschlag d 4) im Diskant, zum Zwischenklange b 5) im Tenor; der Zwischenklang b 6) im Diskant, zum verdoppelten Zwischenklange d im Baß 7) und Tenor 8); der Zwischenklang a im Diskant zum Hauptklange C im Baß 10); der Zwischenklang B im Baß 11) zur Fünfte g des Diskant. Auch der Alt hätte zwischen dem g und e 12), dem e und c 13) seine Zwischenklänge haben können, allein hiedurch wär der Saz zu gekünstelt, zu sehr verwebt worden. Bei der dar-

auf folgenden viel umfassenden Melodie des Diskants 14) sind der Alt 15) und Tenor 16) sehr anhaltend gesezt, um der Harmonie das vollständige immer fortdaurende zu leisten, zur Zeit, wo jene ein herrschendes Gesang vorträgt.

Im dritten Period hält der Baß mit Pracht an 17), die andere aber 19) 20) bewegen sich alle. Auch hier gilt vorige Anmerkung der Harmonik unter den ungeltbaren Noten selbsten. Sogar die Orgel zeichnet sich mit einem eigenen Gesange 21) aus.

Sehr neu erscheinet hier die Zusammenstimmung des siebenten Tons Fis mit der verminderten Siebente.

Mit halber und gemäsigter Stimm wiederholt der vierte Period, die Harmonien des ersten Periods, in der weichen Tonart.

Im fünften Period schwanken unentschlüsig die zwei fürnehmsten Töne des weichen C, der erste und der fünfte mit seiner grosen Dritte, so daß anstatt des vorigen Schlußfalles vom fünften G in dem ersten C, umgewendter, jetzo der erste in den fünften falle.

Man betrachte das Gesang des Diskants 22) das Gesang des Baß 23) dann das Gesang des Tenor 24) und zulezt jenes vom Alt 25).

Der

Der Alt hat das as zum Nachschlage, und deckt hiedurch das leere zu, das wegen den abgestossenen Vierteln unvermeidlich gewesen wäre.

Die zwei Zwischenklänge a im Alt 26), f im Tenor 27) die einander, wenig ausgesezt, auf dem Fuse tretten, sind im gegenwärtigen Kunstgewebe wohl zu bemerken. Nur Kleinigkeiten — sind es, manchesmal, die der Harmonie einen gewissen Anstand, das Gefällige ertheilen.

28) Hier steht nicht ohne Vorbedacht e statt es, um einen schneidenden wohl merkbaren Zwischenklang auf dem Tenor zu haben, der bei den Franzosen la corde sensible heißt.

Bei der andächtig leisen Wiederholung der Worte: vor seinen Creutzes-Tod, erhält der Baß in lauter Wohlklängen vom Hauptton B eine singende Bewegung 29) Ganz unvermuthet machen sich die zwei herrschende Stimmen der Diskant 30) und Tenor 31), die in Zehnten so gesellig miteinander daher tretten, das lezte Achtel f 32) zu ihrem Schlußfalle zu Nutzen.

Dieses Stück behauptet von der ersten bis zur lezten Note seinen eigenen Karakter, und den malerischen Ausdruck der Worte. Im mannigfaltigsten Colorite und den künstlich in einander passen

senden Pinselzügen spricht das lebhafteste Gefühl einer — derselbigen — andächtigen Empfindung.

Vom fünften Stück.

Die Ausrufung: Heilig wird hier sehr deutlich und prächtig vorgetragen. Dies ist die gröste Beschwernis bei Singstücken, ein eigenes Gesang zu finden, daß es nicht scheint, als seien die Töne älter und die Worte darunter gezwungen worden. Diese Klarheit bringt immer eine so faßliche Melodie mit sich, daß jeder Zuhörer, wenn er nur die Worte ansieht, sich gleich wieder zu Hause noch daran erinneren kann.

Die zwei ersten Stücke, die zusammenhängen, der waren, ausgenommen, sind die übrigen alle Liedermäsig gesezt. Da aber eine vierstimmige Harmonie stäts anhält: so wird auch die abgestuzte und niedliche Eintheilung der kurzen Sinne Niemanden niedrig vorkommen.

Der erste Period von 4 Schlägen, der im C anfängt und schließt, ist wiederholt. Nach diesem Chor von 8 Schlägen folgen kleine Solo im G.

1) Der Diskant und Tenor singen in Zehntenverhältnissen, wobei die Orgel zur Mannigfaltigkeit in der Mitte zwischen diesen zwei Stimmen

men ihre Begleitung erhält. Sie spielt Sechsten, und der tiefere Ton hievon ist um 8 Töne tiefer als der Sopran, der höhere hingegen um 8 Töne höher als der Tenor.

2) Der Alt und Baß singen hingegen mit Sechsten und die Orgel erhält Zehntenverhältnissen, so, daß sie mit dem Alt um 8 Töne tiefer mit er Baß-Singstimm um 8 Töne höher fortschreitet. Damit sich der Leser hier nicht verirre: so stehet beim d deutlich Basso Solo; beim tiefern h, Organo.

Die Worte: Dein Lob erhöh'n und die folgenden sind ausserordentlich prächtig gesezt, da zuerst ein ganzer Schlag abgestossen wird, dann der zweite gleichsam die Erhöhung ausdehnt, und mit kühnen Wendungen zulezt (da alle Stimmen sich ungehindert drehen) alles zum Hauptone mit Entscheidung zwecket.

Die besondern Grundtöne und Haupklänge sind folgende

	6	6		
	6 4	gr 4		6
	5 2	6 3b	6gr 6 6	4 5
Grundtöne	Fis F	E G	F E F	G 3
G	7		D	G
	gr.3 kl.7	7b		
Hauptkl.	D G	C Cis	D Cis D	C

Da

Da die zweite Strophe vom nemlichen Stofe, von der Glori Gottes handelt: so kann auch dieselbige Musik noch beibehalten sein; und der Ausdruck wird nicht stumpf werden.

Vom sechsten Stück.

Dieses Lied ist sehr andächtig. Die Nachahmung des Baß im zweiten Schlage wirkt Auferbauung. Noch eigentlicher ist die folgende im sechsten Schlage vom Tenor und Baß. Im siebenten läßt sich lernen, wie man drei Stimmen, ohne daß sich eine mit der anderen verwebe, natürlich und singend setzen könne.

Der zweite Theil hält 10 Schläge lang mit lauter Nachahmungen an; am complicirtesten ist der dritte und vierte, dann der siebente und achte. Im dritten und siebenten schlägt der Tenor die Elfte an, während dem ungehindert der Baß die Fünfte und Dritte singt. Was der Diskant im ersten und zweiten Schlage vorträgt, bringt der Tenor im zweiten und dritten wieder. Nur eine einzige Note wird dabei geändert. Was der Alt im ersten und zweiten Schlage hatte, ahmt der Baß im zweiten und dritten richtig nach. Der dritte Schlag des Diskants, und der vierte des Baß sind der nemliche.

che.

che. Im neunten Schlage wählen der Diskant und Alt wieder ein den tiefen Stimmen zur Nachahmung taugliches Gesang.

Im vorlezten Schlage läßt sich ersehen, wie bei vorfallenden Uebelklängen die eckelhafte Fünftenfolge zu vermeiden sei. Der Diskant hat $\underline{h}$ der Tenor $\underline{e}$, dann bekömmt der Tenor $\underline{d}$ und der Diskant muß nothwendiger Weise auch $\underline{a}$ haben; weil die Dreizehnte $\underline{h}$ vom Hauptklange D sich nicht anderst als in die Zwölfte $\underline{a}$ auflößen darf. Wenn auch diese Folge nicht miteinander geschieht, und nur folgendermassen

$\underline{h}$	$\underline{h}$	$\underline{a}$
$\underline{e}$	$\underline{d}$	$\underline{d}$

zugeht: so sind das doch heimliche verzögerte, und wegen der gewissen Erwartung unausbleibliche Fünften. Diesem Uebelauszuweichen, steigt der Tenor bei der Auflösungder Dreizehnte ungezwungen in die Fünfte a hinunter. So bleibt jede Stimm natürlich, keine hindert die andere: und ein musikalischer Wohlstand wird stets beobachtet.

Der dritte Theil der zuerst stark, dann leis, und zulezt wachsend und wieder stark vorgetragen

wird,

wird, ist eine Combination von vier Stimmen, deren jede an und vor sich betrachtet, scheinet eine Arie zu singen.

Wißbegierige Tonliebhaber gewinnen hier zum Nachsinnen hinreichenden Stof.

Vom siebenten Stück.

Dies ist der eigentliche Satz, wo man den strengen Kirchenstil entdeckt; wenn auch hundert Jahr vergehen, und alle in den 5 vorhergehenden enthaltene Gesänge etwas veralten, oder doch nicht mehr mit gleichem Beifall aufgeführt werden können: so muß das erste, die Uebersezung des Kyrie, und gegenwärtiges siebente Stück sich im gleichen Werth erhalten.

Unsere Nachkömmlinge in 50 Jahren werden diese Prophezeihung erfüllt finden, und mit mehr Vergnügen diese Schriften lesen, als unsere Zeitgenossene; weil 1) bis dahin die Kenntnis sich weiter verbreitet, und 2) die Schwierigkeiten der Neuheit entfernt sind, deren erste Stelle der personelle Haß gegen die Reformateurs einnimmt, wie es auch immer zu allen Zeiten gewesen ist.

Diese Worte: betrachtet, und Seht wie werden von allen Stimmen im Einklange vorgetragen; die

die Wirkung hievon ist eigentlicher, und dann noch kräftiger, wenn sie sich alle in harmonische Sätze ausbreiten.

Im zweiten Theil folgen die Stimmen alle einander in Nachahmungen, die nicht Fugenmäsig sind. Sie werden deswegen freie genannt; denn in der Fuge muß der erste Saz zum musikalischen Gespräche Anlas geben, der zweite nimmt die Harmonie oder Melodie auf, antwortet darauf, und bezieht sich im Schlusse wieder auf das vorige: also besteht ihre Nachahmung aus den verwandetsten Tönen, wenn das Thema z. B. vom C ins G geht, die Antwort vom G ins C zurückkehrt. In dieser freien Nachahmung hier beim vorliegenden siebenten Stück, geht der Diskant vom B ins F; der Alt vom F ins weiche C; der Tenor ins weiche G; der Baß zum fünften Tone D über.

Im vierten Schlage des zweiten Theils zeichnet sich der vierte erhöhte Ton aus. Die Grundtöne und Hauptklänge sind folgende:

		7	
	6b	5	13 gr. 5
Grundt.	G	3b	11 gr. 10
	5	Gis	A
Hauptkl.	Es		

Gegenwärtige Lage ist so fliesend, als neu die Tonfolge.

Die Gesänge der drei lezten Schläge verdienen bemerkt zu werden.

Wenn jemand im Tenor eine vorgebliche harte Intonation der Töne es und a im zweit- und dritt lezten Schlag kritisiren wollte: so dient zur Antwort, daß das es ohnehin leicht angestimmt wird, das a sobald die Harmonie vom harten D eintritt, als seine wahre Fünfte sich leicht finden lasse. Ein anders wär, wenn der Sänger vom a zum es fortschreiten sollte.

Um sich von der Wirkung einer bündigen und essenziellen Arbeit zu überzeugen: so vernehme man nur oft, gegenwärtiges Kirchenstück, aber langsam; es wird, je öfter, desto besser gefallen.

Vom achten Stück.

Mit kindlichem Vertrauen fängt diese Bitte an, sucht ihren eigenen Karakter beizubehalten, und schließt in süsser Wonne, vom Vergnügen, erhört zu sein, ganz eingeschläfert.

Schüchtern, um nicht den Herrn gleich ungestümm zu überfallen, wollen der Tenor und Baß ihn vorher präveniren, dann wiederholen die anderen

deren die Worte: o Herr ich bin nicht würdig, während dem, daß die ersten ihren Vortrag auskramen.

Nun fahren die zwei Solostimmen fort: du aber machst mich würdig, und dann folgen die Worte vom Chor zu deinem Tisch zu gehen. Das heißt; wenn man dem Ausdrucke, vielleicht dem Gesange zu gefallen, Verse von Versen absöndert, willkührliche Eintritte, bald Solo, bald Chöre sezen will: so muß der Sinn nicht dabei leiden. Und so singt der Chor in abgetrennten Versen: o Herr ich bin nicht würdig, zu deinem Tisch zu gehn.

Die Worte; erhör mein kindlich Flehn, haben einen unentscheidenden Schlußfall vom erhöhten vierten Tone Ais in den fünften H erhalten, auf die Art einer Ausrufung, die man zwar durch einen Fall auszeichnet, nie aber völligen Schluß sezt.

Auch die hohen Stimmen, der Sopran und Alt tragen die Worte vor: o Herr ich bin nicht würdig. Hier folgt ein unruhiger, ungestümmer Ausdruck beim Worte erhör wobei das erste mal der Sinn bei Flehn vermittels eines verstellten Schlußfalls (Cadenza finta) sich ins Cis mit dem erhöhten H lenket, und das zweitemal erst die Erwartung befriedigt.

Der Ausdruck vom Worte, erhör, wenn diese harmonische Execution von den Singstimmen und dem Orchester getreu unterstützt wird, ist so vehement, daß bey erster Aufführung mancher gesiunde, es geschähe seinem Ohre Gewalt: er fühle einen unwiderstehlichen Zwang, und würde, wenn es bei ihme gestanden hätte, diese widrige Kraft abzuwende , schon beim ersten erhör die Bitte gewährt, und nicht das Zweite abgewartet haben.

Die Hauptklänge hiebei sind

E | A Fis H Gis | Cis A Dis H

Wenn alle grose Dritten nur von eines Achtels Dauer, zur Harmonie gerechnet werden sollten: so gieng es doch mit den übermäsigen Fünften nicht an. Und hieraus folgt es, daß diese Kleinigkeiten nur Modificationen und ausser dem Tonsistem liegende Aristoxenianische + seien, die sonsten das sogenannte enharmonische Geschlecht ausmachten.

Sehr sanft ist dieser Vortrag: o stille mein Verlangen. Beim Worte Bräutigam halten alle Singstimmen bedeutend an, bis endlich ein ausgemachtes Ende erfolgt.

Das neunte Stück

Ist prächtig, bündig, und da alles vollbracht ist: so drückt dieses der vorhergehenden Kirchenmusik das Siegel auf. Es wird dreimal und jedesmal, auf verschiedene Art, wiederholt:

Das erstemal durchaus stark, das zweitemal durchaus leis, und das drittemal wird jeder Vers das erstemal stark, und das zweitemal bei der Wiederholung leis vorgetragen. Die vierstimmig gesängige Harmonie, der in verschiedenen Gestalten verlegte immer bedeutende Sinn der Worte können Tonschülern zum Muster anempfohlen werden.

Der deutsche Sprach-Bigottißmus, jene ängstliche Sucht alles in ursprünglich deutscher Sprache zu geben, wenn schon die ursprünglichen vor sich unbedeutenden Vorschriften nur durch einen allgemeinen blinden Gebrauch ihre Geltung erhalten haben, dörfte vielleicht an der deutschen Kirchenmusik die italienischen Tempos unanständig finden. Wir fänden aber noch unanständiger, wenn mitspielende Franzosen und Italiener, die mit einem betagten Mechanismus an jene Begriffe gewohnt worden, unserem Eigensinne zur unvermeidlichen Folge statt leis forte, statt Gemach allegro spielen und hiedurch die Wirkung verstümmeln würden.

Warum bei der Orgelstimme keine Ziefer geschrieben, sondern die Griffe in Noten vermittels einer besondern Zeile ausgesetzt worden, und ob dieses nicht besser sei, soll die Organistenschule beantworten.

Warmen Dank einem gefühlvollen Verfasser, der mit den beschwerlichsten Amtsgeschäften überhäuft, seine Ruhestunden zur Verfertigung geistlicher Gedichte verwendet — die eine dem gemeinen Manne faßliche und daher rührende Andacht, und einen dem Gegenstande angemessenen erhabenen Vortrag dem Gelehrten zum wahren brünstigen Vergnügen mit seltener Mischung enthalten!

Die Musik hat bei jeder Aufführung in den entferntesten Gegenden als geistliches Concert ihre entsprechende Wirkung schon gethan, nur wünschen wir den Herrn Chordirektorn, die innere Metaphysik dieses vierstimmigen Satzes aus der Partitur mit unserm Tonlehrer wohl einzusehen — den Sängern aber — beim Vortrage mit ihm zu empfinden.

220a

Deutsch

Kirchenm

welche

für sämtlich

Sr. Kuhrfürstl. D.

zu Pfalz Baiern

untergeordnete Lande

vom

urpfälz. geistlichen Rath, Hofkapellmeister

und

öffentlichen Tonlehrer in Mannheim,

Herrn Vogler

zu

4 Singstimmen und Orgel

dann einer

willkührlichen Begleitung von Bogen= und

Blasinstrumenten

gesezt

und

im geistlichen Concerte zu Heidelberg

bei vermischter Gegenwart der Kirchenvorstehern

den 18ten Christmonat 1778.

zum erstenmale aufgeführt worden.

Nachricht.

rchenmusik, die zur 7ten und 8ten Lieferung der Monat-
en, kan man auch einzel, und
stimmen und Orgel wie hier gedruckt, um 2
itenden Stimmen 2
n } geschrieben 1
1 Gulden haben.

Leser beliebe vor der Aufführung die eingeschliche-
nen Druckfehler zu verbessern.

	Zeile	Schlag	
	7	5	muß, statt e, g stehen.
	6	5	muß, statt c, e stehen.
4	10	5	fehlt zum lezten Achtel e im Baßschlüssel der Ton h.
13	9	3	muß für die rechte Hand der Orgelstimme, statt h, d stehen.
15			In den fünf unteren Linien müssen aus dem zweiten Schlage, 2 Schläg gemacht werden, so, daß zwischen der ersten und lezten halben Note eine halbe Takts-Pause, ein Taktstrich, und wieder eine halbe Takts-Pause zu stehen komme. Wie hier zwischen den Worten einigkeit und Wir, so muß zwischen den Worten Christenheit und Wir
16			in den fünf unteren Linien beim dritten Schlage eine halbe Takts-Pause, ein Takt-Strich, und wieder eine halbe Takts-Pause eingeschaltet sein:
20	2	1, 2,	fehlt die dritte Zeil zum Text.
20	4	4	muß das vierte Achtel oben, statt e, c sein.
24	5	2	fehlt der Orgelstimm das dritte Viertel und die Töne d b f
29	9	1	muß in der Orgel für die rechte Hand, statt g, a stehen.
32	9, 10,	4	sollte bei vierstimmiger Harmonie der Orgel das mittlere Gesang gleichsam der Tenor, wo ein Viertel und zwei Achtel an den Baßschlüssel, und vier Achtel an den Violinschlüssel anschliesen, nicht wie hier übereinander, sondern nacheinander, also jene vier Achtel im Violinschlüssel zurückgesezt sein.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweiten Jahrganges

Neunte und zehnte Lieferung

für den 15ten

Hornung und Merz

1780.

Recension eines Aufsazes von einem Ueberflieger.

In Frankfurt am Main, bei den Eichenbergischen Erben 1777 ist eine sehr schwärmerische Schrift erschienen, betitelt:

Wahrheiten, die Musik betreffend,

gerade herausgesagt
von
einem deutschen Biedermann.

Ein jeder Tonliebhaber, der dem neuen Sisteme der Musik nicht scharfsinnig genug nachdenken kann, begnügt sich mit der Oberfläche, und sucht flüchtige Aufsäze, die den Verstand nicht zu sehr ermüden; wenn nun der Schriftsteller mit so viel Dreistigkeit, wie dieser raisonniret: so glaubt er, der Mann trage ewige Wahrheiten vor. Wir können nur der verderblichen Autorseuche nicht länger mehr zusehen, und nun nehmen wir Zeile vor Zeile diese Schrift vor: Zeile vor Zeile aber sezen wir unser Urtheil entgegen.

Wer

Wer Ohren hat zu hören der empfinde, und wer Urtheilungskraft genug besizet, — richte.

Harmonie.

Die Gesetze der Harmonie liegen so tief, so tief in der Natur, daß sie nicht von jedem Auge beschaut werden können.

Sie bestehen in der natürlichen Bewegung des Urstoffs aller Musik, welcher, in sofern er bewegt wird, in einzelne Zusammenstimmungen (Akkorde) sich auflöset, die aus zween, drey oder mehr Tönen bestehen, welche zugleich klingen, auf einmal gehört werden; und sie können nicht mechanisch gelernt werden, sondern müssen bey Entstehung eines Menschen demselben von der Natur schon in die Seele geprägt seyn.

Die Geseze der Harmonie bestehen in der natürlichen Bewegung des Urstoffs aller Musik — was heißt das? ist das deutsch — orakelmäßig wol, und so orakelmäßig, daß es in jeder anderen Sprache, die uns wenigstens bekannt ist, eben auch ewig unverständlich bleiben wird.

Was ist der Urstoff der Musik. Wer definirt uns das — Soll es vielleicht principio armonico heisen: der Grundsaz der Harmonie? aber, wie wird dieser Grundsaz bewegt, und wie zeichnet sich die natürliche von der übernatürlichen oder einer anderen entgegensezten aus — künstlich kann leztere nicht sein; denn es findet sich noch in der Folge, daß der Verfasser unsere künstliche Musik blos für die Ausübung der natürlichen hält, und jene kann fast nichts anders, als nach seinem theologischen Verstande, die äusserliche Bekanntniß des harmonischen Glaubens, und die Wirkung der inneren in der Seele eingeprägten Empfindsamkeit sein.

Die Geseze also liegen so tief, so tief in der Natur, daß wir sie freilich nie werden entwickeln lernen, wenn wir sie blos für virtutem innatam, eine angebohrne Kraft, und nicht für eine Wissenschaft der Gröse der Töne oder mathematische Harmonik halten.

Wenn aber dieser Urstoff auch bewegt sein muß, ist sein Sistem vielleicht Sistema verticale sphaericum? Oder versteht er die Luft unter dem Urstoff? Das wär sehr hart für uns, wenn die Luft uns Geseze vorschriebe, da wir ihr nur die Klänge, nicht aber jene proportionirten, jene verhält-

nis-

nismäßigen Klänge — die Töne zu verdanken haben, die bestimmt und berechnet, auch in einer höheren Methode, als nach des Hrn. Verfassers Meinung, der nur mechanisch glaubt, können gelernt werden.

Der Urstoff löset sich in einzelne Zusammenstimmungen auf; diese bestehen aus 2, 3, oder mehreren Tönen, die zugleich klingen: sagt der Hr. Verfasser. Nun lies sich bald der mistische Vortrag auf etwas wesentliches ausdeuten, wenn man unter dem Urstoff, radix harmoniæ, jenen Klang verstehet, wovon die Wohlklänge entspringen, worauf sie sich alle reduciren lassen, und zu dem sie sich ungebethen beigesellen, wenn er vernommen wird. Das ist die Lehre der pfälzischen Tonschule, aber diese Lehre ist weder eine mechanische Entwiklung desjenigen, was die innere Beurtheilungskraft, der sensus intimus diktiret, noch etwas anderes, das im Grunde, sich aus dem unbedeutendem Gewäsche gar nicht entzieferen läßt — sondern eine Wissenschaft der Töne; diese müßte also schon jeder Seele eingepropft sein; denn, fährt er fort,

> Derjenige Mensch, dem die Natur bey seiner Entstehung diese Geseze in die Seele geprägt hat, ist musikalisches Genie.

Weh uns! wenn ein musikalisches G e n i e schon bei seiner Entstehung diese Geseze der Harmonie,

des Urstoffs der Zusammenstimmungen, deren Auflöslichkeit kurz — die Tonwissenschaft von der Natur selbsten eingeprägt bekömt, was uns jezo so viel Mühe kostet zu lehren, und über deren Schwierigkeit die Schüler so sehr klagen. Vermuthlich weis er selbst nicht, was er sagt, sonsten könnten einem musikalischen Wizlinge, einem harmonischen Schönschreiber keine solche Ungereimtheiten entfallen. Entweder gab es noch kein musikalisches Genie; weil diese Foderung nie erfüllt worden, oder ist der Begriff hievon himmelweit unterschieden. Manches Kind fühlt in seiner Seele einen Hang, einen Trieb zu irgend einer Wissenschaft, hie wirkt das Temperament mit, es trägt auch zur Ausübung nicht selten der Bau des Körpers *) etwas bei. Wenn nun bei Anhörung der Musik ein solches Kind erfreut wird, und Lust zur Nachahmung zeigt, eine Aufnehmlichkeit der gehörten Tonstücke (ein gutes Gehör) durch das fertige Auswendig behalten, äussert, in einem vorgenommenen Instrumente geschwinden Fortgang macht, — dann kann man mit Wahrheit sagen, das Kind sei ein musikalisches Genie, aber darum weis es noch

*) Der berühmte Cramer von Mannheim kam mit 12 Finger auf die Welt, die 2 äussersten wurden ihm abgeschnitten, und sein jeziger kleiner Finger kann den Triller schlagen, wozu sonst andere den zweiten brauchen müssen.

noch nichts von harmonischen Gesezen, bis es erst gründlich unterwiesen wird, welche Lehre der Verfasser mit dem Namen Entwiklung verunehrt.

Wenn ein solches Genie bey seiner Entwicklung entweder durch eignen Antrieb, Aufmunterung, durch besondre Gelegenheit und dergl. die harmonischen Geseze in Ausübung bringt, wird es: Musikus oder Komponist genannt. Je vollkommener die Ausübung dieser Gesetze geschieht, desto vollkommner ist der Musikus, der sie ausübt.

Also nur eigener Antrieb, Aufmunterung, und besondere Gelegenheit erschaffen den Musikus oder Componist? Der Musiker hätte eigentlich gar keine Tonwissenschaft nöthig. Hier war die liebe Natur zu verschwenderisch: der natürliche Componist aber wird sich niemal entwikeln, ja noch mehr verwickelt werden, wenn er nicht einen Lehrmeister bekömmt, der ihm zur Einsicht der harmonischen Geseze verhilft. Sollte wol jemand glauben, daß es diejenigen Verfasser von verschiedenen öffentlich erschienenen bisher beliebten Tonstücken wären, die vor einem Jahre nicht im Stande gewesen sind, als sie zur Vorlesung kamen, nur einen ersten Theil von einem Menuet zuwegen zu bringen? Man erkundige sich in Mannheim selbst, wie schwer ihnen

 die

die Lehre von Hauptklängen, von Perioden, von Schlußfällen vorgekommen, wie sauer die erste Bearbeitung ihnen geworden, und wie leicht nach Erlernung bündiger überzeugender Grundsäze (nicht bloser Entwiklung) es ihnen sei, in der grösten Geschwindigkeit neue Produkte zu erschaffen.

Weil wir die angebornen Geseze noch nicht ausfindig machen können: so bleibt uns ihre vollkommene und unvollkommene Ausübung ein undurchdringliches Staats-Geheimnis.

Die Ausübung dieser Gesetze, in sofern sie zu Papier gebracht worden ist, heist Komposition, der reine Saz, oder auch Kontrapunkt, und besteht aus einer Reihe nacheinander folgender verbundner Zusammenstimmungen.

Der Aufsaz musikalischer Gedanken, oder Sinne heißt Composition. Ein musikalischer Sinn ist diejenige Fortschreitung, worin mehr als eine Harmonie, oder mehr als eine Lage derselbigen Harmonie vorkömt. Ein musikalischer Period muß schon mehr sagen, und eigentlich söndert man sie nur durch Schlußfälle, wozu 3 Harmonien erfodert

wer-

werden, es sei denn, daß die erste Harmonie vom vorigen noch rückerinnerlich andaure.

Ein Sinn wär also z. B.	8 5 3 C	3 8 5 C	5 3 8 C.
Ein Sinn und Period zugleich	5 C	5 kl.3 D	
aber ganzer Period	C	G	C
oder		F	C

Diese Zusammensezung der einzelen Sinne und Perioden heißt Composition, und gleichwie sich alles in die kleinsten Theile zergliedern läßt: so entsteht aus deren Zusammensezung ein Ganzes.

Der Name Contrapunkt erhält vielleicht (wenn sich einmal die ståten Geseze der Tonwissenschaft und ihr Bezug auf die gebundene Schreibart noch deutlicher entwikeln) auch seinen Abschied. Der Name reine Saz ist eben so willkührlich, als Fuchsen Stafel zum Parnaß, und eines Sorge Vorgemach waren, und gehört gar nicht her, wo es um die allgemeine Bestimmungen zu thun ist.

Wenn dem Komponisten die Ausübung dieser Gesetze mechanisch geworden ist, so, daß er sie nach der Natur anwenden kann, wie er will und soll; so wird er Meister der Kunst

genannt. „Ein solcher Meister hat das „ganze Chaos der Harmonie gleichsam in der „Faust, schleudert nach seinem Gefallen „Funken, gleich Sonnen, heraus, giebt „ihnen Bewegung, setzt sie in Ordnung, „so, daß sie des Menschen Herz erfreuen müs„sen, und empfindet dabey das Vergnü„gen eines Schöpfers.“

Per actus frequentatos fit habitus: sagt der Lateiner, und will so viel hiemit andeuten, das, was einem geläufig und zur mechanischen Gewohnheit werden solle, müße er nach gewissen Richtungen oft üben: d, i. z. B. einer will eine geläufige Hand zum Clavierspielen bekommen; so muß er die Töne kennen lernen, dann oft den Daumen drehen, und immerwährend dieselbigen Finger 0 1 2 0 1 2 3 dazu brauchen, bis er zulezt weder auf die Töne sehen, noch auf die Finger acht geben darf, blind und geschwind fast, daß ers selbst nicht mehr merkt, seine geläufigen Finger könne daher rollen lassen. Das sagt mechanisch; aber die Ausübung . . die mechanische Ausübung . . . Ausübung solcher Geseze, die man nach der Natur anwendet, und die sie eingeprägt hat. Himmel! Welche Verwirrung?

Jen

Jene geschwülstige Aufblähung, womit sich der Verfasser sein unverständliches Sistem ausgekramt zu haben, brüstet, ist jedem philosophischen Ohre, das Schwärmerei kennt, äusserst auffallend.

Jeder Meister der Kunst ist im Stande Epoche zu machen, sobald er dazu gelassen wird, und sobald er will. Es wäre daher ziemlich unsinnig, wenn man über einen, der so gleichsam bey den Haaren zum Epochemachen gezogen würde, einen Lärmen anfangen wollte, als wäre eine ganz neue Schöpfung der Natur entstanden; den andern hingegen aber, welcher viel zu bescheiden wäre, sich auf diese Weise dem Publikum aufzudringen, mit Spöttereyen und Undank belohnen wollte. Auf diese Art könnte auch der Ignorant Epoche machen.

Vermuthlich hat der Verfasser weder in Theoretischer noch praktischer Musik Epochen gemacht; weil er sich so wunderlich darüber ausdrückt. Epochemachen nehmen wir in keinem so dahin geschleuderten Sinn. Es ist wahr, daß man bei Wahlreichen diesen oder jenen Kuhrherrn lang nicht für das ansieht, was er nachmals entweder zum Nach-

oder

oder Vortheile beweißt, so bald er den Gewaltsstab in die Hände bekömt, auf den Thron erhoben wird, und alle seine Handlungen kann glänzend machen. Und so geht es auch im ästhetischen Reiche, wo mancher grose Geist nicht eben zur Gelegenheit kömt, sein Talent und Fähigkeit geltend zu machen. Die grösten Genien und Nuzeiferer werden vom rasenden Neide (wir wissen es wohl) unterdrückt; *) aber die Wahrheit obsiegt doch zulezt. Wenn auch ein Pope gröblich mißhandelt, ein Leibniz bis zum Tode gequält worden: so schäzt doch die Nachwelt ihre Werke, und was zum Epochemachen (die kein Ignorant kann) erfodert wird, jene Gerechtigkeit, jene Verehrung huldigen ihm die spätesten Nachkömmlinge, da alle Bemühungen ihrer Feinde unter dem Schutte der ewigen Vergessenheit schon längst verfault sind.

Das gröste Meisterstück der Kunst ist, der doppelte, drey- und mehr doppelte Kontrapunkt. In des Herrn Professors Sulzer all-

*) Die Caballen an den Höfen wissen einem grosen Kapellmeister nicht mehr zu schaden, als wenn sie ihn und seine Werke von Hof suchen entfernt zu halten; allein hier sucht die unterdrückte Flamme einen anderen Ausweg und verbreitet sich desto mehr in die Ferne.

allgemeiner Theorie der schönen Künste, wird vernünftig davon gesprochen. Ausserdem kann man in verschiednen Schriften, welche zu bekannt sind, als daß ich sie hier anführen dürfte, darüber nachlesen.

Zum Unglücke nuzt dies Zeugniß der Sulzerischen Theorie gar nichts, und die alte musikalische Grammatik wird dessen ohngeschadet noch reformirt werden; weil man jezo die Kunst nicht von einseitigen pedantischen Betrachtungen, sondern von übersehender Harmonienkenntniß will geleitet wissen. Hier äusseren sich aber zwei Widersprüche; 1) ist der vielfache Contrapunkt der Natur schon eingeprägt: so giebt es keine Meisterstücke der erst erlernten Kunst; 2) wenn jeder den vielfachen Contrapunkt durch trockene Regeln, wie bekant ist, lernen kann, auch derjenige, der nicht einmal den Takt zum Menuet tanzen fühlt, und deswegen von der Vorsicht zu nichts weniger als zum Componisten bestimmt ist: darf wol der Contrapunkt die Ausübung jener Geseze heisen, durch deren Einprägung die Natur das musikalische Genie karakterisiren wollte?

Entweder sind alle Leute, die lesen, schreiben, und rechnen lernen können, musikalische Genies, oder . . . es giebt gar keins.

Die-

Diejenigen Komponisten, welche in Teutschland geboren, und in diesem Jahrhundert im Kontrapunkt sich mehr oder weniger, je nachdem sie Gelegenheit gehabt haben, oder mehr und weniger aufgemuntert und belohnt worden sind, vorzüglich und auf die vollkommenste Art hervorgethan haben, sind: Händel, Telemann, Stölzel, Graun, Hasse, Bach, ehmals in Leipzig, Bach in Hamburg, Bach in London, Benda in Potzdam, Benda in Gotha, Qvantz, Kirnberger, Agrikola, Schwanberger, Homilius, Holzbauer, Canabich, Hiller, Wolf, Naumann, Gluck, Schweitzer, Rolle und mehrere.

Es war doch im 1777ger Jahre zwischen Oesterreich und Preussen kein Krieg; weil der Verfasser keinen Wiener Componisten in seinen Musentempel eingelassen? Diese Tabelle zeugt von einer unendlichen Dreistigkeit; denn, wer wird wohl ein musikalisches Senatsprotokoll unternehmen, wodurch man einem Manne Ehre, und dem andern Verachtung erweisen will? Hierüber ließ sich ein ganzes Buch schreiben: wir lassen uns aber in personelle Streitigkeiten nie ein. Nur riethen wir bei dergleichen Vorhaben ein alphabetisches Register dem Herrn Recensenten an.

Melo-

Melodie.

Aus der Harmonie entspringt Melodie. Es ist immer die Fortschreitung oder Bewegung der obersten Stimme, oder, welches einerley ist, der oberste Ton einer verbundenen Reihe von Zusammenstimmungen. Die Fortschreitung der Zusammenstimmung selbst, heißt Modulation. Es ist also eine ganz verschiedne Sache, wenn man sagt: Das Stück hat schöne Modulation, als wenn es heist: In diesem Stücke herrscht feine Melodie.

* Sollte sich Herr Ebeling bey der Uebersetzung von Burney's Reisen wol geirrt haben, wenn er darinn Modulation durch Melodie übersezt hat?

Der Name Burney schickte sich vorher auch dazu, da wir über die Dreistigkeit von Recensenten erstaunten, die eigene Parnassen bauen, und die schwächsten Liebhaber mit Wärme anpreisen, aber würdige Meister von der Kunst so kaltsinnig betrachten.

Mit der Definition der Melodie gerieth es dem Hrn. Verfasser gar nicht; denn Melodie und Diskant ist bei ihm eins. Nein! Herr Recensent.

Der

Der oberste Ton einer verbundenen Reihe von Zusammenstimmungen heist bei uns z. B. die erste Geige, die äusserste Stimme, der Diskant; aber Melodie ist eine gewisse ausgezeichnete Lag der harmonischen Töne, wobei auch andere Zierlichkeiten, Durchwässerung von Zwischenklängen, Vor- und Nachschlägen rc. mit angebracht werden können — oder kurz — Melodie ist eine gewisse auf die Harmonie sich beziehende Schweifung der Töne. Wie oft kann die Melodie im Grunde liegen, und die obere Stimmen zur Begleitung dienen?

Es ist ferner grundfalsch, daß die Modulation eine Fortschreitung der Zusammenstimmung sei, und die Modulation unterscheidet sich deswegen doch hinlänglich von der Melodie. Wir haben ohnehin das unbedeutende Wort Modulation ausgemerzt; denn modulis musicis exornare hiese sonsten: in Musik sezen: nun ist die Anwendung der modulorum musicorum diese modulatio noch keine Modulation in fremde Töne, in welchem Begriffe es bisher gewöhnlich vorkam, und in welchem Falle wir Ausweichung sezen. Jene angebliche Fortschreitung bestimmt uns gar nichts. Soll sie nur als Gegensaz (Antithesis) der Melodie hier stehen; weil die Melodie bei unserm Verfasser Fortschreitung der oberen Stimme hies: oder

soll

soll sie Ausweichung bedeuten, wie sie gewöhnlich mit dem Namen Modulation belegt wurde? — beides ist ungereimt.

Die Alten waren gewohnt, ihre Melodien langsam, wie es die Zusammenstimmungen am besten vertragen können, und wie es die Natur erfordert, fortschreiten zu lassen, so, daß jede Note der Melodie ihre Zusammenstimmung hatte, und Harmonie und Melodie in gleicher Geschwindigkeit sich fortbewegten; wie der mächtige Choral deutlich zeiget. Da man aber anfieng, sowol mit der Singstimme, als auch auf Instrumenten mehrerer Geschwindigkeit sich zu befleißigen, dabey aber, ohne Undeutlichkeit und Verwirrung zu verursachen, nicht jeder Note der Melodie eine Zusammenstimmung gegeben werden konnte; so entstanden daher, nebst den wesentlichen Noten der Melodie, durchgehende und Wechselnoten in der Komposition, welche so überhand genommen haben, daß man, ausser bey guten Kirchenmusiken, fast gar kein Stück ohne dergleichen mehr hört. Endlich kamen noch gebrochne Zusammenstimmungen (arpeg)

gio) zum Vorschein, wenn die wesentlichen Töne einer Zusammenstimmung nicht zugleich, sondern nacheinander angeschlagen werden. Aus diesen wesentlichen durchgehenden Wechselnoten und gebrochnen Zusammenstimmungen entweder verschiedne Figuren in der Melodie, welche man Schwärmer, Halbzirkel, Walzen u. s. w. nennet.

Die Alten hatten ihre Melodien ohne Begleitung gesungen, und wer die Choräle in Italien noch heut zu Tage kennt, muß schon wieder widersprechen; denn sogar die Orgel spielt nur dazwischen, aber nie zum Vers.

Das Arpeggio kann nicht durch gebrochene Zusammenstimmung verdeuscht werden, und seine Entstehung hat es anfänglich nur den Instrumenten, die keine Töne anhalten können, wie der Flügel, oder gar der Laute und Theorbe zuzuschreiben.

Sonsten beziehen wir uns auf die Tab. XX. F. 7. der zur Tonschule gehörigen gestochenen Beispiele, worin die Sönderung der uneigentlichen Tönen deutlich gezeigt wird.

Diese melodischen Figuren nun, nebst den Zusammenstimmungen, formiren das, was man musikalischen Gedanken nennt. Zusammenstimmung ist Gedanke, und melodische

dische Figur Phrase, womit der Gedanke ausgepuzt wird.

Jezo soll sich gar, wie Melodie und Harmonie, so auch Phrase und Gedanke einander entgegen setzen lassen. Wie wunderlich! Wenn nun einer sagt, er habe einen Gedanken aus gestriger Oper auswendig behalten, ein Stück von der Melodie; weis er darum nur zwei Töne von der Harmonie? Freilich bezieht sich Phrase meistentheils auf die Auszierung der Melodie, wenn man aber sagte, dieser Tonsetzer macht naife Phrasen, und, anstatt gleich ins G zu fallen, schaltet er noch mannigfaltige Wendungen ein;

		gr. 6		6	
5	6	4	6	kl. 5	5
C	F	E	F	Fis	G

Phrase (E F)

und vermittels dieses Phras unterhält er das Gehör: so kann in der Melodie ein Gedanke, und in der Harmonie ein Phrase angebracht werden.

Wenn es nun wahr ist, daß Gedanken mehr zu bedeuten haben, als Phrasen; so wird man leicht einsehen, daß Zusammenstimmung mehr ist, als melodische Figur.

Harmonie und Melodie müssen gemeinschaftlich zum Zwecke wirken, wie die Colorit und Zeichnung die eigentlichen aber untrennbaren Bestandtheile eines künstlich, und dabei gefälligen Gemäldes sind. Freilich, sehr oft erhält ein Stück wegen der äusserlichen Zierrathe den Beifall: vielleicht dient die artige Schweifung des Gesanges, die dabei angebrachten Mordenten und so andere Kleinigkeiten zur Grundursache, warum dieser oder jener Rondo einen so schwärmerischen Enthusiasmus erreget: diese Art erhält sich einige Wochen, und im Augenblicke schlägt eine empfindsame Arie, die gründlich gesezt und rührend vorgetragen wird, alle diese papierne Häuser zu Boden.

Wenn man nun, wie Hr. Verfasser, weder Harmonie noch Melodie zu bestimmen weis; welche Folgerungen lassen sich noch weiter erwarten; man lese doch weiter

> Hieraus folgt, daß derjenige, welcher nicht weiß, was Zusammenstimmung ist, auch nicht wohl wissen kann, was musikalischer Gedanke genennt werde. Und es ist allemal lächerlich, wenn sich der Sache Unkundige über den Komponisten aufhalten, der Musikstücke aus dem Gesichtspunkte der

Zu-

Zusammenstimmungen oder der Gedanken beurtheilt.

Wenn auch die Harmonie noch so gründlich gesetzet wird, und die Melodie trocken bleibt: welche Wirkung will man sich hievon versprechen? Zum Beweis kann hier jede gute Arie und jedes singende Instrumentalstück dienen, welchen Unterschied von Wirkung der verschiedene gute oder schlechte Vortrag von geübten oder ungeübten Sängern und Instrumentisten erzielen wird.

Gedanken und Phrasen sind beyde der Ausdehnung und Ausführung fähig; Ausdehnung und Ausführung aber gehören mit zum Artickel der natürlichen harmonischen Bewegung, und sind also dem Komponisten immer ein wichtiger Punkt.

Wie die natürliche harmonische Bewegung sich ausdehnen lasse, das ist freilich ein Problem. Die Bewegung wär auch noch zu erklären — allein, es geschah nicht, um Leute zu belehren, sondern nur um ihnen Sand in die Augen zu werfen, und um die geübte zu verstöhren, daß gegenwärtiger unentwickelter unbeweglicher Urstoff von

Verwirrungen einem unmusikalischen Genie, wie dem Hr. Verfasser, von einer skoptischen Natur bei seiner litteralischen Entstehung ist eingeprägt worden.

Geschmack.

Wenn der Musikus seine harmonischen Zusammenstimmungen oder Gedanken so ordnet, daß sie angenehm, deutlich und klar empfunden werden, und dem Menschen einen Wohlgefallen erwecken können, so heist dieses: mit Geschmack komponiren. Wenn diese Zusammenstimmungen dem Inhalte des vorliegenden Stücks und der Natur entsprechen; so sagt man: Das Stück ist im wahren Geschmacke komponirt.

Wenn man diese paradoxen Säze mit Geschmack und mit wahrem Geschmack komponiren, ins deutsche übersetzen, und den allenfallsigen Sinn des Herrn Verfassers treffen wollte: so müste man eine zweifache Wirkung der Musik bestimmen, daß sie das Ohr vergnüge, und das Herz rühre. Das Ohr wird allgemein durch niedliche, abgestuzte, und daher leicht faßliche, deutliche Sin-

Sinne vergnügt, wie wir uns alle Tage vom Eindrucke des Rondo überzeugen können; das Herz aber wird von lebhafter Vorstellung entweder eines malerischen Bildes oder einer gut getroffenen Leidenschaft gerührt. Thätige Beispiele von beiden in den Tonstücken der grösten Meister hat unsere Monatschrift schon längst erkläret, wir berufen uns auch hierauf, und vernehmen weiter seine Anwendung.

* Man wird leicht einsehen, daß hier von Singestücken die Rede ist.

Vermuthlich weiß der Verfasser noch nicht, was eine pantomimische Musik sei, oder er hat noch kein Sujetballet (Ballo a Soggetto) gesehen: sonst wüste er ja, daß auch ausser den Singstücken harmonische Gemälde gezeichnet, und Leidenschaften mit Tönen ausgedruckt werden können.

Ich habe oft von gewissen Leuten sagen hören: Ja! Harmonie versteht dieser Mensch wohl; aber! — Das heist, nach ihrem Sinn: er hat aber keinen Geschmack. — Ein wahrer Ausüber harmonischer Gesetze kann gar nicht wider den Geschmack arbeiten.

Denn in dieser Ausübung liegt eben der Geschmack, welcher in der natürlichen und richtigen Bewegung harmonischer Zusammenstimmungen besteht.

Die harmonischen Gesetze sind die bestimmten Regeln, welche Töne sich zusammenschicken, oder wie man eine Zusammenstimmung setze, und welche Zusammenstimmung sich nach voriger schicke, oder wie man Zusammenstimmungen nach Zusammenstimmungen setze. In unserer Monatschrift findet sich die deutliche Erklärung von Harmonia simultanea und successiva, das ist von der gleichtönenden und nachfolgenden Harmonie, und läßt sich auf folgende Weise leicht begreifen. Zum C klingen cis dis fis gis ais, so auch d f a h übel, aber e und g wohl; also muß, um mit einer vollkommenen Zusammenstimmung von C anzufangen, das C seine zwei Wohlklänge e und g erhalten; zum Fis klingen seine zwei Wohlklänge ais und cis eben so gut, aber diese wohlklingende Zusammenstimmung vom Fis kann nach der vorigen wohlklingenden Zusammenstimmung vom C nicht folgen; weil sie einander widersprechen, und wenn C im Besitz ist, weder Fis, noch wenn Fis im Besitz ist, C eintretten darf.

Der.

Derjenige, der diese Grundsätze weiß, schreibt deswegen noch nicht mit Geschmack. Er fängt z. B. nach den strengsten Regeln der Tonfolge sein Stück aus dem C an, geht ins G über. Aber es ist so trocken, — so alltäglich. Dann kömmt ein anderer, bleibt auch bei den Regeln, weis aber so unerwartete Digressionen einzuschalten, entwischt ganz unvermerkt ins weiche D, eh er sich noch im G festsezt, wie wir S. 239. ein Beispiel eines harmonischen Phras gegeben haben. Und vom lezteren, obschon beide dieselbigen Grundsäze inne haben, sagt das Publikum, daß er mit Geschmack komponire.

Mit Geschmack, mit wahrem Geschmack setzen' ein Ausüber, ein wahrer Ausüber sein — welcher Dunst von unbedeutenden Worten?

Diese natürliche Bewegung harmonischer Zusammenstimmungen aber besteht aus Ordnung, Mannichfaltigkeit, Schönheit, Klarheit und Simplicität, welche dem Ohr und dem Verstande einen Wohlgefallen erwecken. Jeder Meister der Kunst weiß seine Zusammenstimmungen und melodischen Figuren so simpel und so mannichfaltig zu ordnen, daß sie vom gesunden Ohr und vom gera-

den Verstande klar, schön, angenehm und wohlgefällig empfunden werden müssen. Ausserdem wäre er nicht Meister der Kunst. Es wären ihm die Gesetze der harmonischen natürlichen Bewegung nicht in die Seele geprägt, welche Ordnung, Mannichfaltigkeit, Schönheit, Simplicität, Klarheit der Gedanken, und also den wahren Geschmack ausmachen.

Wenn es Leute im Monde giebt: so könnten vielleicht dort solche Adepten existiren. Bis hieher hat es unter allen Abkömmlingen von Adam noch kein Ideal gegeben, dem die Ordnung, Mannigfaltigkeit, Schönheit, Klarheit und Simplicität von der Natur wären eingepräget gewesen: diese Karakteristik eines musikalischen Genie.

Die menschliche Seele ist von Natur sehr zur Veränderung geneigt. Daher werden die melodischen Figuren oft verändert, und alsdann fast durchgehends von jedem Komponisten angenommen, und so lange gebraucht, bis sie das Ohr nicht mehr zur Aufmerksamkeit ziehen wollen.

Auch die harmonischen Figuren werden oft verändert. Man erinnert sich Theater, worauf nie

ei-

eine Arie aus dem Es oder sehr selten, nie eine aus dem E vorkam, und jezo kommen E und As und diese verschiedene Tonarten vor. An andern Orten war man an die strenge Tonseinheit gewöhnt, und auf einmal gerieth man auf den Wahn, je verworrener die Ausweichung, desto schöner sei auch die Arie.

Aus diesen Veränderungen entstehen Moden. Da, wo viele Musiken aufgeführt werden, viele Komponisten sich aufhalten, werden natürlicher Weise diese Figuren öfterer verändert, als da, wo wenig Musik ist, und wenig Komponisten sich aufhalten.

Für den Begriff Moden ist die bisherige Bestimmung viel zu unvollständig. Dem Herrn Verfasser geht es eben, wie allen blödäugigen Kunstrichtern; ihnen ist ein einzeler Fall, den sie erblicken, schon hinlänglich, ihn für einen ewigen Grundsatz anzugeben, wenn er schon allein nichts wirket, oder selten Stich hält.

Dies mag die Ursache seyn, woher man in Italien immer neue Moden in der Melodie findet, vor welchen Minderjährigkeit so leicht staunt, und welche doch oft nichts weiter sind, als Wiederherstellungen verlorengegang-

gegangener alter Figuren. So sind z. B. die jetzigen italiänischen Lieblingsfiguren meistentheils diejenigen, womit sich der Thüringische Bauer vor 40 Jahren unter der Linde amüsirte.

Dies ist eine niedere Schreibart, die jedem vernünftigen Mann mißfallen muß. Man bemerkt auch hier, wie oben in der Herzehlung der Meister der Kunst, eine menschenfeindliche Partheiligkeit und dabei eine grobe Unwissenheit, die deswegen unheilbar bleibt; weil eine blinde Eigenlieb alle Empfänglichkeit für überwiegende Grundsäze leider schon verdrängt hat. Warum steht in der Reihe von Componisten oder Meister der Kunst nicht Hr. Marburg, da doch ein Flötenspieler und das ganze Berlin mit zur Gesellschaft gezogen worden? Oder sind es lauter Leute, die im praktischen Fache gearbeitet haben? — das wird uns der Herr doch nicht weis machen. Giebt es also im theoretisch- und praktischen Fache keine verdienstvolle Männer mehr, die in ihrer Bestimmung . . . wohl gemerkt, in ihrer Bestimmung; im Verdienst ohnedem noch mehrere von den angezogenen weit unter sich erblicken?

Wenn

Wenn die melodischen Figuren den Zusammenstimmungen und dem Innhalte des Stücks entsprechen, so sind es die rechten, und gehören mit zum wahren Geschmack.

Zum Beispiele? . . . .

Da es aber auch Leute giebt, denen die Gesetze der Harmonie nicht in die Seele geprägt sind, welche aber dennoch komponiren, und daher auch Komponisten, aber schlechte, oder elende Komponisten genannt werden, auch melodische Figuren, aber auch nur schlechte, elende und unpassende Figuren erfinden; so entstehen aus diesem Grunde auch schlechte und elende Moden.

Dreistigkeit und Einsicht verhalten sich hier wie 100 zu $\frac{1}{2}$.

Da nun zum Geschmack gute und schlechte Moden gerechnet werden, wie die tägliche Erfahrung lehrt, und weil jeder Mensch einen Geschmack hat; so entspringt daraus der gute und schlechte, oder der wahre und falsche Geschmack.

Wenn jemand sich einige summarische, den Liebhabern angemessene Begriffe vom Geschmacke — aber

aber richtige erwerben will: so verweisen wir ihn auf eine gewisse Abhandlung in der Monatschrift, unter dem Namen:

Thätige Geschmaksbildung für die Beurtheiler der Tonstücken.

Was soll nun ein philosophischer Tonliebhaber von lauter schwärmerischen Ideen, die Musik betreffend, denken? Wird er sich wohl benebeln lassen, daß er diese Beschreibung eines musikalischen Genie für wahr annehme? . . . Nein: für Feenmäßige Begeisterungen, für fantastische Hexenprocesse, für Aftergeburten einer erhizten Einbildungskraft wird er all unsere Producten halten.

Diejenigen Musikstücke also, worinn die Zusammenstimmungen sich nach den Gesetzen der Harmonie bewegen, so, daß in dieser Bewegung Ordnung, Mannichfaltigkeit, Schönheit, Klarheit und Simplicität wahrgenommen wird; die melodischen Figuren aber mit den Zusammenstimmungen und mit dem Innhalte des Stücks vollkommen sympathisiren, sind im wahren Geschmacke komponirt.

Die Geseze der Harmonie, wenn sie tief in der Natur liegen, müssen jezo noch dieselbigen, ihrer

Ver.

Verhältniß nach gesprochen, sein, als sie zu Pythagoras Zeiten waren; nun, dieser und unser Geschmak sind ziemlich verschieden: welcher ist nun der wahre, der alte oder neue Geschmak?

Der falsche Geschmack hingegen besteht aus unrichtiger Zusammenstimmung, wider die harmonischen Gesetze laufender Bewegung der Zusammenstimmung, Unordnung, Mangel der Harmonie oder Gedanken u. s. w.

Also (scilicet ut retro) braucht man den Geschmak nicht zu bilden, weil jeder Bauernjunge, wenn er als musikalisches Genie gebohren ist, die richtige Zusammenstimmungen entwickeln wird, aus Abgange deren Einprägung der falsche Geschmak entsteht.

Solch' absurde Folgen müssen nothwendiger Weise aus lauter widersprechenden Vordersäzen gezogen werden, wenn man nicht weis, was Harmonie, was Melodie, und was die subalternen Bestandtheile der Composition seien. Doch, nach lauter falschen Argumenten spricht sich der Verfasser der vorgeblichen Wahrheiten einmal selbst das Urtheil, da er sagt:

Wie können also Leute, die nicht wissen, was richtige Zusammenstimmung, Bewegung nach harmonischen Gesezen ꝛc. ist, gründlich vom Geschmack in der Musik urtheilen?

Wahr.

Melodische Figuren können, wie man täglich sieht, für sich, ohne Zusammenstimmung gefallen. Sie können von unmusikalischen Köpfen leichter begriffen werden, als Zusammenstimmungen; deswegen werden die meisten Musikstücke blos aus ihren melodischen Figuren, und also aus einem sehr kindischen Gesichtspunkte beurtheilt. Komponisten, die dabey ihren Vortheil finden, und nicht bieder sind, treiben damit ihren Spas und Gewerbe. Sie erfinden Figuren von verschiedner Art, welches gar eine leichte Sache ist, und welche man, nach ihren Gruppen, oft und mit Recht Katzenbuckel, Hasensprünge, Affengesichter u. s. w. nennen, oder damit vergleichen kann und muß; ziehen damit zu Markte, und holen sich Beyfall von Menschen, die vor jeder Kleinigkeit staunen, nur auf Oberflächen her-

herumkriechen, vor jedem Grunde schwindeln, und dafür zurücktaumeln. Die Welt will betrogen seyn, sagen sie, und damit treiben sie ihren Handel fort. (Welcher kluge Mann aber wird sich denn gern betrügen lassen?) Diese Komponisten werden Modekomponisten genannt.

Es ist auch wahr, daß viele seichte Componisten, die wenig Einsicht vom Theater, von Harmonie, vom Ausdrucke der Leidenschaften oder vom musikalischen Gemälde haben, gleichsam Handwerksmäsig ihre Tonsezkunst behandeln. Sie denken nur auf leere, mit wenig Harmonie begabte, leicht faßliche, abgestuzte Sinne, bringen monotonische Rondos zur Welt (wir sprechen doch verständlich, und nicht orakelmäsig) hiedurch erwerben sie sich von den meisten Zuhörern den Beifall; weil wenige nachdenken können und mögen. Deren giebt es in Italien sehr viele, und sie empfehlen sich durch ihre Geschwindigkeit im schmieren, und Wohlfeile im dienen. Dem ohngeachtet findet man darin auch grose Componisten, die es wohl einsehen, aber dem allgemeinen schon eingerissenen Uebel nicht abhelfen können, die ihre Ehre keinem wollüstigen Schwelger zum Kauf aussezen. Und meistentheils

sind die Modecomponisten musikalische Genies, die aus Antrieb eines ihnen angetriebenen leichten Gesanges solche Schritte darum thun; weil sie zu flüchtig sind, die wahren Grundsäze zu lernen, wodurch man erst zu grosen Meisterstücken gelangt. Die anderen aber, die paar Contrapunktische Lehrbücher ausgelesen, und doch nichts gefälliges auf die Welt bringen können, werden darüber eifersüchtig und zanken sich mit den Modecomponisten herum, bis endlich einer darüber kömmt, der das gefällige sowohl inne hat, als die kraftvolle Harmonienkenntniß. Dann wird der Modecomponist, wenn er das einfache Gesang mit Kunstgewebe verbunden höret, für die Ton-Wissenschaft Ehrfurcht bekommen, und der Recensent durch Aufgaben, durch musikalische Preisfragen stumm werden.

Jeder Bauer hinter dem Pfluge, jeder Schäfer vor der Horde bringt melodische Figuren zum Vorschein. Melodische Figuren aber ohne Zusammenstimmung, wenn sie auch noch so schön sind, verhalten sich wie Worte ohne Gedanken, oder wie schönfrisirte Köpfe ohne Gehirn. Man sieht hieraus, daß Tonstücke allemal nach den Zusammenstimmungen beurtheilt werden müssen.

Der

Der Bauer componirt nicht, sondern mischt von verschiedenen Liedern und Melodien, die er auswendig kann, gleichsam spielend eine unter die andere; das heist noch nicht ordentlich zusammensezen, so wenig als der Stigeliz, wenn er von einer Menuet den ersten, von einer Allemande den zweiten Theil singt, den Namen eines Kapellmeisters verdient.

Aber hieraus folgt wieder nicht, daß die Tonstücke nach den Zusammenstimmungen beurtheilt werden sollen.

Die Melodie, da sie meistentheils in der obeberen und äussersten Stimme liegt, ist leichter für einseitige Beurtheiler ausfindig zu machen, auswendig zu behalten, als die ganze, von mehreren Theilen entstandene Harmonie. Zu complicirten Säzen, zu einer (idea composita) vielfachen Idee gehört eine übersehende Kenntnis. Freilich, man fühlt eher das Ganze, als man es überdenkt.

Z. B. in der Musik vom Melodrama: Lampedo, das wiederholtermassen und neulich erst auf Begehren Sr. Durchl. des Einsichtsvoll regierenden Herzogen von Sachsen Weimar am Darmstädtischen Hofe aufgeführt worden, kam ein Donner-

nerwetter vor, das die Musik auszudrucken hatte. (wir wollen nur hiemit zeigen, wie man musikalische Gemälde ausser den Singstücken zergliedert). Hier fiengen die Bässe im tiefen A an zu brummen, die Bratschen folgten nach, dann theilte sich die Harmonie nach und nach in die Geigen aus und verbreitete sich allmälig durch alle Blasinstrumente. Die Flöten, die Hoboen, Waldhorne im F, Waldhorne im A, D Trompeten nicht marschmäsig, sondern anhaltend gesezt, und Fagotte tönten blos die Harmonie. Die D Paucken rumpelten, wie der Donner rasselte. Auf dem Theater kirrten die kleine Flötcher (Flauti piccoli) wie der Wind pfeift. Eine ins A und die andere in dem Contraton A gestimmte Orgelpfeiffen wurden angelassen; weil die Harmonie sich immer auf die zwei Hauptklänge D und A bezog. Wie die Geigen in der Stärke wuchsen, so nahm die Zahl der mitheulenden Instrumenten zu, und so verhältnismäsig wurde die Stärke vermindert, und jener Anzahl verringert. Nach demselbigen Masstabe war auch die Höhe und Tiefe der Töne abgeglichen.

Nun war es für das feinste Ohr des ersten Kapellmeisters nicht möglich, alle einzele Theile dieses

ses musikalischen Gemäldes von einander zu unterscheiden, und um so weniger, als die Donner-Ram oben auf dem Gebälke des Theaters, und die Regen-Maschin, der Bliz, Dunkelheit ꝛc. all ihr mögliches zur Lebhaftigkeit beitrugen. Dieses Ganze wirkte aber auf alle Zuhörer gleichförmig, und stellte jedem ein entsezliches Ungewitter vor. Es konnte auch nach den Zusammenstimmungen beurtheilt werden, aber die besondere Schweifung des Gesanges, wenn die Geigen in die Höhe stiegen, und jene pfeifende Melodie der kleinen Flöten, die sich durchs ganze deutlich auszeichnete, wurde von allen Zuhörern wie bemerkt, so auch als zweckmäsig und als karakteristisch erkannt.

Dies ist nun eine thätige Beschreibung von dem, was man Karakter nennt. Hören wir nur auch was der Verfasser der Wahrheiten hievon sagt!

Karakter.

Karakter in der Musik wird ebenfalls in wahren und falschen getheilt.

Wahrer musikalischer Karakter ist, wenn der Komponist in seinem Stück Harmonie und Melodie so zu wählen und zu ordnen gewust hat, daß sie bey der Ausübung ent-

weder dem Zorne, der Freude, der Traurigkeit, der Liebe, oder sonst einer Gemüthsbewegung und Leidenschaft des Menschen entsprechen.

Falscher Karakter heist, wenn der Komponist Harmonie und Melodie so gewählt hat, daß sie bey Ausübung die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften der Menschen übertrieben, zu wenig, oder auf eine lächerliche Art ausdrücken.

Diese Art Komposition gehört unter den Titel: Karrikatur, so wie die meisten neuesten Instrumentalstücke; und besteht aus Schulschnitzern in der Harmonie, aus Unordnung auf allen Seiten. In Absicht der melodischen Figuren aber insbesondere, wie vor gesagt, aus Katzenbuckeln, Affengesichtern, Geschwindigkeit des Hasens vor dem Windhunde und vor dem Schuß ꝛc.

Das heist im Ganzen: wahrer Karakter ist wahrer Karakter; falscher Karakter ist falscher Karakter.

Wahrer Karakter ist das Resultat verschiedener Merkmale, die zusammenwirkend dem Gehöre die Leidenschaften oder das Gemälde ächt schildern, und da der Logiker aus Abgang einer Schönheit

das

das Ganze häßlich schilt: (bonum ex integra causa, malum ex quolibet defectu) so muß die Harmonie und Melodie dem Inhalte des Stücks entsprechen. Deswegen ist nicht genug, daß zum Vortrage des Wortes infelice die verminderte Siebente gewählt werde, sondern auch im accentirten Gesange muß alle Kraft auf die verminderte Siebente selbst fallen.

Wenn in voriger Schilderung des Donnerwetters mit Beibehaltung aller karakteristischen Kennzeichen, die Harmonie von oben hätte angefangen, statt daß die Bäß vorgiengen: so wär schon ein falscher Karakter eingeschlichen, u. s. w.

Ist aber der Karakter eigentlich, und getroffen: so wirkt das Produkt auf alle Zeitalter und Nationen.

> Jeder Mensch hat seinen Karakter, und jede Nation den Ihrigen. Weder Italien, noch sonst ein Land allein lehrt uns karakteristisch komponiren. Die Natur hat hierzu jedem Komponisten, er sey geboren wo es sey, er lebe wo er wolle, sattsame Kräfte verliehen.

Die Antwort hierauf ist schon vorgekommen.

Aber nicht jeder Mensch, nicht jede Nation drückt Karakter in der Musik auf eben dieselbe Manier aus, als die andre.

Nicht einmal zwei leibliche Brüder, die die nämliche Nahrung, Clima, Meister und Anführung gehabt haben, drücken sich auf die nämliche Art aus. Was folgt aber hieraus?

Der Franzose, nach seinem Nationalkarakter, spaziert gern auf Oberflächen herum, und drückt daher alles zu leicht aus.

Das ist so grundfalsch als bekannt hingegen ist, wie tiefdenkend alle französische Opern bis hieher noch geschrieben worden, daß alle Recitativen von Instrumenten begleitet, alle Arien nur ausdrückend, nach Angabe des Textes zu wenig singend, alle Kirchenmusiken ohne Tändelei, ohne Instrumenten sogar, auf die bündigste Art geschrieben sein.

Der in seinen Leidenschaften heftige Italiäner hingegen übertreibt alles. Daher ist die meiste italiänische Komposition Karrikatur.

Wer also die italiänische Musik, und derselben ähnliche allein für karakteristische Musik

sik hält, der hält falschen Karakter für wahren, und giebt uns dadurch zu verstehn, daß er von musikalischem Karakter ganz irrige Begriffe hat, und nicht weiß, daß Karrikatur falscher Karakter ist.

Sie übertreiben? Ei Herr Verfasser von Falschheiten! Das ist ihr Fehler, daß sie dem Gesange allen Ausdruck aufopfern. Frage man nur einen Mann, der vielleicht ohne Hyperbole hundert italiänische Opern kennt. Der wird ihnen sagen, daß nicht in zehn Opern nur ein einziges tief gedachtes Recitativ mit Instrumenten, eine Ausdrukvolle Arie vorkomme. Darin sind sie allen raisonnirenden deutschen Recensenten beneidungswürdig, daß ihr Gesang so einfach fortschleiche, statt daß die Karrikatur gewöhnten Deutsche nur in unerwarteten Ueberraschungen, sollten sie auch mit Haaren beigezogen sein, und im gekünstelten Vortrage den innerlichen Werth der Musik suchen.

Der Teutsche hingegen möchte wol der einzige seyn, welcher Leidenschaft nach der Wahrheit, und nach dem gehörigen bestimmten Grade musikalisch zu bezeichnen weiß. Er möchte wol der einzige seyn, der

 nicht

nicht eher karrikaturmäßige Gruppen darstellt, als sie nöthig sind. Denn dieses ist dem teutschen Musikus Kleinigkeit.

Das würde uns freilich schmeichelhaft sein, wenn unser Tröster mehr Kenntnisse besäß! Der Deutsche ist ein glücklicher Nachahmer, und wegen seinem Fleis auch zum Erfinden geschickt — es fehlt aber noch an der Feinheit.

Man gebe uns teutschen Komponisten also nur Gelegenheit, Karaktere in der Musik auszudrücken; man muntere uns auf, belohne und schütze uns; so soll binnen sechs Jahren Teutschland die hohe Schule seyn, wo Italiäner, Franzosen und mehrere, musikalische Karaktere studiren können. (Der Beweis hiervon liegt in den Werken oben angezeigter Meister der Kunst!)

Suppleo: dann muß in Deutschland das Bücherschreiben, das Raisonniren verbothen sein, und darf nur demjenigen erlaubt werden, der durch eigene Ausarbeitung seine hiezu erfoderliche Kenntnisse erst vorher hinlänglich bewiesen hat.

Es ist ganz natürlich, wenn der Teutsche blos deswegen verachtet, mit Füßen getreten wird, weil er in Teutschland geboren, und nicht in Italien gewesen ist, daß alsdann der aufgemunterte und belohnte Italiäner die Oberhand über ihn behalten muß.

Es ist bekannt, daß in Teutschland, nicht in Wälschland die Tonschule und zwar die erste öffentliche sistematische Lehrkanzel in Mannheim errichtet worden, und dieses giebt uns Hofnung, daß die deutschen Musiker nicht mehr, wenn es je geschehen, mißhandelt werden sollen. Man weiß ja, welchen Beifall unsere Landsleute nur allein von Mannheim bei fremden Nationen z. B. Frankreich, Holland, England, und welche Belohnungen sie erhalten haben, und sind nicht Haße, Naumann, Misliwetcek, Gaßmann, Schuster, u. a. in Italien geachtet worden, da sie für die erste Theater, mit Hindansezung der italiänischen Tonsezern, Opern schreiben musten.

Sie haben freilich mehrere Operntheater, wo ein musikalisches Genie von seiner Fähigkeit Proben zeigen, und prakticiren kann. Hingegen sind bei uns mehr Schauspieler-Gesellschaften, die musikalische Stücke aufführen; wenn denn bei uns feurig

rige Köpfe sind, warum arbeiten sie nicht für die komische Bühne?

Ein gewisser Michael Pfeiffer aus Franken, Schüler und Reisgefährte unseres Meisters war nicht ein Jahr in Venedig, als er durch dessen Vermittelung, und eigene Proben die Gelegenheit erhielt, in Venedig eine Operette (il puntiglio d'amore) zu componiren, die mit allgemeinem Beifalle ist aufgenommen worden.

Man versuche aber, Teutsche als Teutsche zu belohnen, wie es Friedrich der Große, geradedenkende und klarsehende König von Preußen thut; so wird man so gewiß das Gegentheil finden, als es gewiß ist, daß der Teutsche Karaktere besitzt.

Wir wissen, daß dieser große Monarch durch keine Schimpfreden, die irgend ein niedriger Wurm gegen Allerhöchst Dero geheiligte Person ausstößt, beleidiget werde: fast förchten wir, daß das Lob von einem schiefdenkenden und blödsichtigen Verfasser den erhabenen Karakter entweihen möge.

Der Musikus wird fast durchgehends arm gebohren, so, daß er immer ausser Stande

sich befindet, auf seine eignen Kosten Reisen in fremde Länder zu unternehmen; und es giebt Leute, welche glauben, ein arm gebohrner Musikus, wenn er auch der vollkommenste in seiner Kunst wäre, müste beständig in Armuth erhalten werden und unterdrückt bleiben, wie Beispiele am Tage liegen: dies sind niedriggesinnte, elende Köpfe, und nicht werth, weiter gehört zu werden.

Bis hieher klingt die Aesthetik so hungerig, daß man glaubt, dieser ganze Aufsaz von Wahrheiten (daß Gott erbarm'!) sei ums Brod geschrieben.

Mit Kreaturen, denen wahre Musik ihren Köpfen gar nicht behagen will, welche nichts, als Karrikatur- oder Possenmusik haben wollen, muß der Musikus Geduld und Mitleiden haben: Es sind meistentheils armselige Kreaturen.

Da, wo man dergleichen Helden mehr Schutz verleiht, als dem wahren Musikus, oder denselben wohl gar den musikalischen Richterstuhl anvertraut, ist man nicht Willens

Mu-

Musik zu befördern. Man schändet auf diese Art, durch den unrechtmäßigen Gebrauch derselben, daselbst vielmehr Natur und Schöpfer.

Wer das Künstliche wie das Gefällige in seiner Macht hat, muß in der ganzen Welt gefallen. Ist jemals eine Dikasterialperson gegen seinen Regenten so dreist gewesen, als die freien Künstler sind? So bleibt ihnen immer die Freiheit, guten Geschmack, wo er nicht ist, einzupflanzen. Und die Beförderung der schönen Künste hängt meistentheils nur von Ausübern derselben ab. Nur, wo die Genies kriechen gewohnt sind, — durch Nebenwege ihre Besoldungen zu erschleichen suchen — dort wird das Wahre der Musik heruntergesezt. Man könnte hievon thätige Beispiele angeben, wenn es der Ort dazu wäre.

Und man möchte hier fragen: womit es der Herr aller Welten bei armen Menschen so verdorben haben könnte, daß sie ein Recht besäßen, sein großes Geschenk, die Musik, zu mißhandeln?

Aber gut muß es demjenigen Musikgebornen deuchten, dem ein Fürst die Gnade erzeigt, ihn

ihn reisen zu lassen! Denn angenehme, schöne Gegenden der Natur, Werke der Kunst, und mitunter wirkliche Menschen zu sehn; frische Luft und Bewegung zu geniessen, sind Dinge, die den Geist ermuntern, und die Seele in reine Stimmung sezen, welche dem Komponisten beständig nothwendig ist. Ich würde mich dahero morgen auf die Post sezen, wenn ein Fürst von dieser Seite seine Gnadenschale über mich auszuschütten geruhen wollte.

Die schöne Gegenden finden sich in Teutschland, und wohl benuzte Sommeraufenthalte genug, wo keinem Musiker der Eintritt verwehrt ist, besonders dem, der sich auszeichnet. Aus dieser Ursach braucht man nicht nach Wälschland zu reisen. Frische Luft kann man auch hier genießen. Sollte es an Bewegung fehlen: so reitet man hier zu Land mehr als in Italien. Wenn es nur ums Clima zu thuen wär: so muß man ein gemäßigtes einem hizigen, wo sich nicht gut arbeiten läßt, weit vorziehen.

Werke der Kunst darf man beschreiben, wenn nichts anders zu einem großen Tonsezer gehört. Allein: Meister der Kunst — große Männer kennen

nen zu lernen, — ihren Unterricht zu genießen, — sich das barbarische Feuer, die gothische Wilde abzugewöhnen, den Geschmack bilden zu lassen — in das musikalische Archiv von 200 Jahren geführt zu werden — gleiche Arbeiten von so großen Köpfen aufführen zu hören . . . dies ist, was in Teutschland bisher umsonst wär gesucht worden, wenn wir alle so einbilderisch uns auch mit leeren Hirnsgespinsten hätten nähren wollen. Wo war ein Mann unter uns, wie der große musikalische Stammvater P. Martini in Bononien? Wer besaß jemals eine solche tiefe Theorie, man stelle alle unsere Ahnen auf, als der große — einzige in seiner Gattung P. Valotti in Padua?

Gute Landesleute habt Mitleiden mit dem folgenden Geschwäze: (risum teneatis amici!)

Aber daß der Teutsche in Italien die Kunst lernen, und sich quasi den Menschenverstand daselbst holen könne, wie mancher Leichtgläubige behauptet, hat noch kein teutscher Musikus gesagt, wenn er auch zehn Jahr in Italien zugebracht, und daselbst die vornehmsten Familien in- und auswendig gekannt, und die allervollkommensten italiänischen Musiken zehnmal verdaut hätte; er

müßte

müßte denn gewissen Personen blauen Dunst haben vormachen wollen, um dadurch einen Teutschen, der Italien nicht gesehn hätte, neben sich zu unterdrücken.

Hätten wir doch nur paar Arbeiten in Teutschland aufzuweisen, wie die vierstimmige*) Messen von Giacomo Perti und P. Martini in Bononien,
die herzrührende fünfstimmige Miserere von Allegri
und Baj,
das 16stimmige Dixit Dominus von Pittoni,
die Mottetten von Prenestini,
die sprechende Charwochsmusik von P. Valotti,
die 8stimmige Vespern von Carpani,
die 12chörige und 48stimmige Meß von Ballabene,
u. d. m.

Alles, was man in Welschland bei der Musik besser findet, als in Teutschland, ist die Singkunst; welche aber bey uns Teutschen in kurzer Zeit eben zu der Vollkommenheit gelangen würde, wenn man nur sichre Anstalten zu Theater- und Kirchenmusiken machen wollte. Denn auch hierzu hat uns die Natur hinlängliche Kräfte verliehen;

D dies

*) Es versteht sich alles von Singstimmen ohne Instrumenten, was wir in Deutschland gar nicht kennen.

dies zeigen eine Mara in Berlin, eine Danzy in Mannheim, eine Renkin in Würzburg und mehrere. Schon im Jahr 1758 sagt Marpurg in seiner Anleitung zur Sing-Singkomposition S. 3, daß Teutschland den Vorzug in der Musik vor allen andern Nationen habe, und daß sich dieses demonstrativisch erweisen ließe. Wie viel eher muß es jezt zu erweisen seyn, da sich seitdem die Musik bei uns Teutschen immer noch verbessert hat!

Singkunst, und Singkomposition hätte stehen sollen; denn aus vorigen Citationen läßt es sich sehr deutlich einsehen, um wie viel besser man in Wälschland die Singkomposition findet.

Bey der Wahl der Zusammenstimmungen, in sofern sie Karaktere bezeichnen sollen, hat man sehr auf die Zusammenstimmung selbst zu sehn. Jede Zusammenstimmung hat schon selbst ihren eignen Karakter.

So bezeichnet der harmonische Dreyklang den Karakter vollkommner Zufriedenheit. Je nachdem diese Zusammenstimmung in ihren einzelnen Theilen verändert und modificirt wird, und je nachdem melodische Figuren dar-

darüber geschnitzt werden, kann man damit alle Arten des Vergnügens, der Freude, der Beruhigung u. s. w. bezeichnen.

Um zu zeigen, daß die Bestimmung vom harmonischen Dreiklang sehr unrichtig ist: so fragen wir, wenn im weichen C, bei verzweifelnder Ausrufung (oh Dio!) nach dem mit der übermäßigen Sechste bezeichnetem As der fünfte Ton G mit seinem h und d seinem harmonischen Dreiklange erscheint, ob hier vollkommene Zufriedenheit hiedurch ausgedruckt wird?

Die Zusammenstimmung der großen Sechste bezeichnet Sehnsucht;

Manchesmal könnte es zutreffen, aber sehr oft wieder nicht. Wir liefern hier von beiden thätige Beispiele

		es	
	d	b	
1)	as	g	
	F	Es	
		h	c
	d	g	g
2)	a	d	e
	F	G	C

Zusammenstimmung der übermäßigen Sechste, Bangigkeit;

Bangigkeit? Nein:

Verzweiflung; denn die übermäßige Sechste ist viel zu rasch: die Bangigkeit lies sich eigentlicher in der weiblichen, in der weichen Tonart glücklicher schilderen:

Der Septime, Ungewißheit;

Im Gegentheil, die Septime, wenn es unsere bekannte Unterhaltungssiebente sein soll, (welcher Benennung die Berlinische gelehrte Zeitung im XX. Stück 19 Mai 1779. schon beigetretten,) ist viel zu entscheidend, als, daß sich hiedurch eine Ungewißheit schildern lasse.

Unentscheidende Siebenten wohl. Wer ihre zirkelmäsige Folgen kennen lernen will, darf nur in kuhrpfälzischer Tonschule Tab. XXVI. F. 5. nachlesen.

Der verminderten Septime mit ihren Versetzungen in Absicht ihrer einzelnen wesentlichen Theile, Traurigkeit im höchsten Grade, welche nach den Veränderungen und Versetzungen dieser Theile eben so viel Modifikationen erhält;

Die verminderte Siebente ist wohl traurig in ihrer Wirkung, aber Traurigkeit im höchsten Gra-

de

de zu bezeichnen giebt es noch Harmonien, *) die dem Verfasser vielleicht noch unbekannt sind. Z. B. Die verminderte Siebente mit der verminderten Dritte, die dem erhöhten vierten Tone in der weichen Leiter zukömmt: die kleine Siebente mit großer Dritte und kleiner Fünfte, die dem schlußfallmäßigen zweiten Ton in weicher Leiter zukömmt: die übermäßige Fünfte mit all ihren Umwendungen, die dem dritten Tone in weicher Leiter als vorhergehende große Dritte des fünften Tones zurückgelassen wird.

Mit der kleinen Sexte läßt sich Trotz, Stolz gut bezeichnen;

Die kleine Sechste erregt nichts wenigers als aufbrausende Wirkung, und zudem läßt sich Stolz durch die Zusammenstimmung gar nicht schildern; weil es mehr Karrikatur als Empfindung bedeutet, und jene äussert sich durch kräftig abgestossene Noten.

In der weichen Tonart bezeichnet die Zusammenstimmung des Dreiklangs, zärtliche Liebe u. s. f.

Zärtliche Liebe kann nicht wohl durch eine matte weiche Tonart geschildert werden: die Unterhal-

 tungs-

*) Die Organistenschule sezt einen Preis auf eine neue.

tungssiebente, wenn sich hievon die Harmonie wie Ambrosiengeruch durch das ganze Tonreich verbreitet, stellt mehr Mannigfaltigkeit und hiedurch eine Vereinigung vor.

> Wenn es sich der Mühe verlohnte, in Teutschland Bücher über die Musik zu schreiben; so könnte über diesen Artikel ein großes Werk geschrieben werden.

Das große Werk, wozu der Verfasser von den bisherigen Unwahrheiten viel Dreistigkeit, aber unzureichende Kräften besitzet, heist die musikalische Mannheimer Monatschrift. Freilich verlohnt es sich der Mühe nicht, in Teutschland Bücher zu schreiben, wenn man wie die Säckträger in der Meelwaage ums Brod arbeitet: Leute aber, die sich Verdienst um ihren Mitbruder erwerben, den irrigen zurechte weisen, den Lehrbegierigen unterrichten wollen, sind schon hinlänglich belohnt, wenn ihre Aufsäze allgemein geworden. Ihr ökonomischer Nuzen kann aber erst, nach einigen Jahren anfangen.

Bei der Herausgabe unserer musikalischen Betrachtungen sind wir gesonnen, je reichlicher die Einkünfte sind, desto mehr auf die künftige wieder

der zu verwenden; denn im ersten Jahrgange erschienen 26 Platten über das Versprechen, im zweiten Jahrgange erhält unser Leser wenigstens 50 zum Geschenke, und so soll die Anzahl jährlich steigen, bis ein vollständiges Archiv von allen möglichen bisher noch nie gesammelten Arten von Tonstücken, aufgethürmter die Beispiele und gründliche Recensionen allen wißbegierigen Musikliebhabern zum hören und ergründen darbieten wird.

Wir merkten schon lang, daß der Herr Verfasser um Taglohn schreibt, und ist dies der Beruf eines Tonschriftstellers? — Pfui!

> Diejenigen melodischen Figuren, welche mit den Zusammenstimmungen, mit den Karaktern übereinstimmen, und dadurch den eben vorliegenden Abdruck der Natur sinnlicher machen, sind die rechten, und bleiben es in Ewigkeit. Der Meister der Kunst kennt sie am besten.

Bleiben es in Ewigkeit:

Ein ungereimter Ausdruck! Vor dreißig Jahren wurde das Donnerwetter mit paar trocknen Läufen der zwei einklängigen Geigen, wobei die Bratsche mit dem Baß gieng, ausgedruckt, und alle Zuhörer geriethen in Erstaunen.

Versuche man nur gleiches jeziger Zeit wieder aufzuführen, und jedermann wird dabei gähnen.

Von dem abwechselnden Geschmacke ist noch nirgends etwas geschrieben worden, das unserer zweiseitigen Verbesserung des Stabat mater von Pergolesi oder dem Vergleich zweier Arien von 30 Jahren Unterschied über dieselbigen Worte nur nahkomme. Auch wir nehmen jezo einen kühnen Accent an, und wenn jeder Schmierer dem Publikum seine Waaren mit Ungestümme aufdringen will: so muß endlich die Wahrheit noch allgemein werden, und sollten wir, vom weltkündigen Siege über den Berliner Recensenten erdreistet, alle Jahre einen Krieg führen.

Schreibart.

In der Musik hat man zwo Schreibarten: die freye, und die gebundne.

Noch zwei andere: die aus Nuzeiferung, und die ums Brod.

Freilich giebt es eine freie und gebundene Schreibart: was ist aber frei?

Der freyen Schreibart kann man die blumigte, und der gebundnen die körnigte Schreibart unterordnen.

Er distinguiret, eh er definiret. Wir möchten gern wissen, was eine freie, und gebundene sei, eh wir die untergeordnete Gattungen erfahren wollen.

Die freie und gebundene Schreibarten, beide haben dieselbigen Regeln der Tonwissenschaft, aber sondern sich durch eigene besondere Regeln, womit die gebundene ihre Richtung empfängt.

Wenn man z. B, zu einem gewissen Saze eine Art von Antwort erfinden, diese Antwort aber wieder so leiten will, daß sie in den Hauptsaz, der den Anlas zum Gespräche gab, hineinfalle; wenn die Harmonie der Antwort sich zu jener des Hauptsazes, die Melodie der Antwort sich zu jener des Hauptsazes schicken soll, und was für weitere Regeln noch mittelbar hievon abstammen: dann bezeichnet diese Einschränkung von so mancherlei Vorschriften den gebundenen Stil. In unserer vorhabenden Verbesserung, des Stabat mater von Pergolese, wenn die alte Fuge ganz verworfen, und ihr Thema von uns vierstimmig ausgeführt wird, sollen alle diese Regeln thätig und deutlich vorkommen.

Was die körnigte Schreibart ist, möchte wohl schwer zu bestimmen sein; von der blümigten schrieb P. Kircher schon, allein dieser nannte sie

contrapunctum floridum: die freie Schreibart aber, und Contrapunkt, wie kommen diese zusammen?

Beide Hauptschreibarten mit ihren untergeordneten, werden sowohl auf dem Theater, als in der Kirche gebraucht.

Ob, und wie die gebundene Schreibart sich auf der Bühne anwenden lasse, ist so ausgemacht nicht.

Wenigstens kann nichts erbärmlichers erdacht werden, als wenn man im Theater eine Fuge in die Ouverture einschaltet. Diese soll das Vorspiel zum folgenden sein. Nun wüsten wir keinen Stof zum Ausdruck für die Fuge, als, daß die Personen gejagt würden, oder die Zuhörer davon liefen (Fuga a fugando dicitur). Welchen Eindruck macht wohl eine Fuge, wenn man weder Singstimmen hört, noch Worte versteht? Ja, wenn man sie versteht, dann entsteht erst ein Pracht, der nur der Majestät Gottes zukommen darf. Von dieser Gattung wurde hier vor etlichen Jahren am St. Hubertus-Ordensfeste eine Meß mit 35 unentbehrlichen Stimmen und Instrumenten aufgeführt, worin der doppelte Chor vons Singstim-

men

men drei Stofe (Themata) in einer Fuge wechselweis und vereinigt ausführte, und wo es hies 1) cum sancto Spiritu, 2) in gloria Dei patris, 3) amen.

Wären nun hiezu keine Worte gesprochen worden: so hätte es einem solchen Theater-Contrapunkt und unbedeutenden Wirrwarr vollkommen ähnlich gesehen.

Die freye Schreibart ist, wie die melodischen Figuren, mehr; die gebundene aber, gleich der Zusammenstimmung, weniger der Mode unterworfen. Daher kommts, daß die Chöre im Alexanders Fest, im Meßias von Händel, die Duetten des stabat mater von Pergolesi, die Chöre im Tod Jesu von Graun u. a. m., welche in gebundner Schreibart geschrieben sind, beständig; die Arien aber in freyer Schreibart, nur kurze Zeit gefallen.

* Telemann, der den Tod Jesu von Rammler auch komponirt hat, zeigt durch den Kanon über die Worte: „Damit wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen" und einige Begleitungen im Recitativ, mehr Scharfsinn, als Graun mit seiner Doppelfuge bei den nemlichen Worten, und

der

der bloßen Baßbegleitung bei den ausdrucksvollsten Recitativen. Grauns Melodien aber sind durchgehends feiner, als die von Telemann.

Die Händelschen Chöre, Pergolesens Duetten und Graunische Arbeiten kennen wir besser als der Herr Verfasser.

Die ersten sind bei uns aufgeführt worden, es blieb aber beim ersten Theil des Oratoriums, der zweite konnte noch nicht folgen; weil diese trockene Musik kein Zuhörer aushalten will.

Pergolesens Duetten, besonders jene vorgeblich fugirte, worauf Hr. Verfasser stichelt, werden in gegenwärtiger Monatschrift recensiret.

Die Graunischen und Telemannischen Arbeiten kennen wir auch. Wir lassen uns nicht einmal ein, die stinkende Partheilichkeits-Sprache zu zergliederen, vielleicht . . . und vielleicht . . .

Wenn in der Arie richtige Zusammenstimmungen nach den Gesetzen der Harmonie sich bewegen, die melodischen Figuren darüber ihrem Karakter nicht entgegen sind, und sowohl Zusammenstimmung als Figur den Inhalt der Worte, und den darinn befindlichen

lichen Abdruck der Natur sinnlich und lebhaft vorstellen; so wird sie dem Kenner auch auf immer gefallen. Denn Natur ist immer Natur; Mode aber geht oft von ihr ab.

Diese oberflächliche Sprache ist immer richtig, sobald er nicht ins Detail kömmt: so bündig könnten wir von der chinesischen Sprache Grundsäze bestimmen, ob wir schon ihre Schrift eben so wenig verstehen, als ein Tauber von Tönen zu urtheilen weis. Da er sich vorher in individuelle Begriffe einlassen wollte: stunde er ja in seiner ganzen Blöse da. Die Natur bleibt immer Natur, aber ihre Grundsäze, die nach dem verschiedenen Geschmacke anderer Zeitalter und Nationen immer besonders angewendt werden, sind viel zu allgemein, als daß man sie nur anführen dörfte, ohne das Resultat von allen musikalischen Produkten gleich thätig auf die Tonwissenschaft zurück zu führen. Und welcher Recensent spricht von der Tonwissenschaft?

Bey der gebundenen Schreibart ist eine Hauptregel zu beobachten, wodurch sie sich von der freyen unterscheidet, und welche angemerkt zu werden verdient. Es darf nemlich

lich keine Sekunde, keine Quarte, keine Septime, und in gewissen Gängen auch keine Quinte frey angeschlagen, sondern jeder Ton, welcher eins dieser Intervallen vorstellt, muß wesentlich in der vorhergehenden Zusammenstimmung liegen, und dann gebunden oder liegend in die folgende Zusammenstimmung übergehen, hernach aber erst aufgelößt werden.

Also keine Sekunde darf frei angeschlagen werden? Welch irrige Begriffe von Wohl- und Uebelklängen!

	5	7	7	
Ist dieser Satz richtig:	C	D	G	C;
wo das D, im Baß frei ein-		6		
tritt: so muß auch folgender		4	6	
in der Natur gegründet sein:		2	5	
und hier wird die Zweite und	C	C	H	C;
Vierte frei angeschlagen.				

Nebst dem klaren Beweise, so tritt auch noch die einhellige Beståttigung von allen Kirchen-Componisten hinzu, die auf die zweite Weise alltåglich sezen.

Die

Die gewissen Gänge, worin keine Quinte frei angeschlagen werden kann, sind vielleicht die Umwendungen, wenn die scheinbare Fünfte genau betrachtet, eine wahre Siebente ist.

Z. B.	h 6	
	a 5	e 6
	f 3	g 3
Grundtöne	D	E
	7	5
Hauptklänge	H	C

Die vermeintliche Fünfte a zum D, ist zum wahren Hauptklange H die Siebente, diese kann vielleicht im strengeren Stile manchesmal deswegen nicht frei angeschlagen werden; weil die Anstimmung den Sängern zu beschwerlich fiel, oder aus jener in der Tonsezkunst §. 61. S. 69. im Schulbuche bestimmten Ursache.

Der doppelte, drey- und mehr doppelte Kontrapunkt sammt dem Kanon der Fuge, sind, wie oben behauptet worden, die grösten Meisterstücke des Komponisten, und in der gebundnen Schreibart zu Hause.

Die gebundene Schreibart ist jene, wo man den Stil zu gewissen Nachahmungen einschränkt. Wenn man harmonisch zu Werk geht: so läßt sich mehr bestimmtes und natürliches hierin finden;

will

will man aber nach den uralten einseitigen Contrapunktsregeln zu Werke gehen: so entsteht eine Augenmusik, wie in ferneren Herausgaben ausführlicher gezeigt werden soll. Wer mit der verderblichen Grammatik nota contra notam sich leiten läßt, wird in Zeit von einem Jahre nicht im Stande sein, einen ordentlichen Menuet zu sezen. Hievon hätten wir traurige Beispiele aufzuweisen.

In dieser Schreibart können sowol Karaktere, als andre Abdrücke der Natur eben so, wie in der freyen Schreibart bezeichnet werden; doch ist zum Ernsthaften und Erhabnen die gebundne immer bequemer, als die freye.

Weh dem Opernstil, wenn er von den Nachahmungen gewisser Säze seinen harmonischen Pinsel färben soll! Herr Verfasser soll, seinem Wunsche nach, noch heute sich auf die Post sezen, und Reisen vornehmen, um Opern zu sehen; denn bisher versteht er hievon eben so viel wie der Maroccanische Gesandte zu Paris, von der französischen Comödie.

Kein Duett, kein Terzett, kein Quartet u. s. w. kann anders, als in gebundener Schreibart

art gesezt werden: Es müsten denn Modeduetten, Terzetten und dergleichen seyn sollen, die meisten neusten, für Instrumente, welche von der Bierbank, wohin sie, nach Quanz Meynung, nur einzig und allein gehören, bis zum Pallast sich eingeschlichen haben; aber keine Terzetten, sondern zwey- und dreystimmige Sonaten sind.

Viel gesprochen, und wenig entschieden. Warum wird von Instrumentalischen Duetten und Terzetten so viel Wesens gemacht? Kännte er doch die wahren Duetten und Terzetten von Singstimmen, und wüste er doch, daß bisher ein Clari, Stefani, Marcello hierin noch allen Deutschen, ohne Ausnahme, unnachahmlich gewesen!

Seitdem diese Galanterien durch leichte Männerchen ans Brett gekommen sind, haben die Instrumentisten viel von der wahren Spielart verloren; es ist immer bloße Karrikatur, welche eine falsche Spielart erfordert, weil sie falscher Karakter ist: Und dadurch haben sich besonders die Herrn Geiger an das Poßierliche so stark gewöhnt, daß es nur noch wenig Orte giebt, wo sie wahre Karaktere auf der Geige auszudrücken vermögend sind.

Von den Feinheiten im Vortrage, den mannichfaltigsten Modificationen der Töne, von doppelten Bindungen, der strengsten Vorschrift der schmelzenden Töne — kurz, von vielerlei Neuheiten würde Hr. Verfasser geschrieben haben, wenn er jemals das Mannheimer Orchester gehört hätte.

Wer da glaubt, der doppelte Kontrapunkt sey nur Komposition fürs Auge, nicht aber fürs Ohr, nicht für den Verstand, und nicht für das Herz; dem muß man gerade ins Gesicht sagen, daß er weder Komposition, noch doppelten Kontrapunkt verstehe.

Unser Verfasser besorgt Widerspruch, und schimpft . . . das sind die Beweisgründe unserer heutigen Recensenten.

Auch die Griechen bedienten sich schon der gebundenen Schreibart. Sie hatten Tonstücke, welche Numoi genannt wurden, und worinn, nach der Beschreibung des Svidas, Melodie und Rhytmus durch gewisse Regeln bestimmt wurden. Sie hatten, sagt Pollux, nach der Eintheilung des Terpanders, Thema, Versetzungen des Thematis, Umkehrung und Verwicklung der Sätze, und

und also eine Art Fuge. Wer sich bey den pythischen Spielen in diesen Stücken am meisten hervorthat, erhielt den Preiß. Hieraus sieht man, daß aus der gebundnen Schreibart, aus dem doppelten Kontrapunkt, und aus der Fuge schon damals der gröste Meister der Kunst erkannt wurde. Musikalische Kunstrichter sollten billig die Schreibarten in der Musik studieren, wenn sie zuversichtlich davon urtheilen wollten. Unter meinen gelehrten Herrn Bekannten, Gönnern und Freunden ist mir nur einer aufgestoßen, der da wuste, was Harmonie, Melodie, freye und gebundne Schreibart in der Musik sey. Es ist mir nicht erlaubt, ihn zu nennen: Aber so viel darf ich sagen, daß dieser, in Allem betrachtet, ganz vortrefliche Mann selbst die grösten Meisterstücke der Kunst geschrieben hat.

Es ist unnöthig, sich über die Lehrart der alten Griechen aufzuhalten. Wer nur ihre Tonleiter kennt, (wie in der Auflösung der Preisfrage antiquarisch beleuchtet war) der kann sich schon einen Begriff von ihrer Marter machen: wer aber auch ihre Gesänge kennt, ihre Choräle auswendig

weiß — und solche Schwärmerei liest — der hat Mitleiden mit dem armen Papiere, das so gedultig mit sich umgehen läßt.

Das Zeugniß unsers Hrn. Verfassers entscheidet zu wenig, als daß wir Achtung für den unbekannten Herrn bekämen.

Diejenigen Kunstrichter, bey welchen alles aufs Gefühl ankommen soll, sind Modekunstrichter. Sie reden so viel von Gefühl und Natur, daß einem wirklich oft Gefühl und Natur drüber vergehen möchte.

Wenn Musikstücke nicht für ihr Gefühl sind: so taugen sie, nach ihrem Urtheile, schlechterdings nichts.

Es ist gewiß, daß unter tausend Personen, die einer Opern- oder Kirchenmusik beiwohnen, nicht der zwanzigste Theil der Harmonie nachdenken kann. Leute, die nicht die Tonleiter vom C kennen, aber richtiges Gefühl für die schönen Künste haben, und aller sanften, auch feinen Empfindungen aufnehmlich sind, diese sind befugt, auch etwas für ihren Geschmak zu fodern. Dieser ist vielleicht durch Anhörung der auserlesensten Stücke schon so gebildet worden, daß sie die grobe und feine Pinsel zü-

ge

ge nur dem Eindrucke nach, wohl unterscheiden können.

Ein Meister, der nur aus der Tonwissenschaft solch ästhetische Producten ableiten kann, der im Stande ist, mit Gewißheit an einem bestimmten Ort in der Partitur den Eindruck vorzusagen, den dieser oder jener Gedanke, diese oder jene Harmonie untrüglich wirken soll — nur ein solcher darf eine Tonschule errichten, und Bücher schreiben.

Es ist ganz richtig, daß man das Gute und Natürliche in der Musik, wie bey andern Künsten, fühlen muß.

Aber meine gewaltigen und gütigen Herrn! Haben Sie denn noch nie gehört, daß viel Uebung, großer Fleiß, und viel Studium dazu gehört, das Gute vom Schlechten, und das Wahre vom Falschen unterscheiden, oder das Gute und Schlechte richtig fühlen zu lernen? — Nur derjenige, der richtiges Gefühl von Zusammenstimmung hat, der da weiß, was melodische Figur ist, der da versteht, ob Zusammenstimmung und Figur mit dem vorliegenden Abdrucke der Natur übereinstimmen; nur der hat richtiges Gefühl bey der Musik.

Ein anders ist Gefühl, sinnliche Empfindung, und geistflügige Erwärmung der Fantasie: ein anders Beurtheilungskraft, tiefes Nachsinnen, und kalte Ueberlegung und Vergleich mit den Verhältnissen; wenn Gefühl, und Beurtheilungskraft, Empfindung und Nachsinnen, Fantasie und Tonwissenschaft sich in einem Kopfe und Herzen concentriren: so entsteht ein ganzes Produkt, und dies ist, was durch tägliche Vereinigung der Theorie mit der Praktik einmal endlich zu erzielen wär.

Der Mensch muß zum Guten gewöhnt werden, wenn er Gutes ausüben soll; und so das Gefühl zum Wahren.

Aus diesem Gesichtspunkte, das heist, aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet, muß ich aufrichtig bekennen, daß mir die musikalischen Beurtheilungen in der allgemeinen teutschen Bibliothek, welche in Berlin herausgegeben wird, gegen andre immer noch am menschenverständlichsten, am gründlichsten und unpartheylichsten vorgekommen sind.

Wenn nur der musikalische Recensent in der Allgemeinen deutschen Bibliothek in Berlin, nicht

in

in demselbigen Tone spricht, wie der Verfasser der musikalischen Recensionen der Litteratur und Theater-Zeitung; denn die öffentliche Auffoderung des Mannheimer Tonlehrers, die Antwort der Schüler, und die Auflösung der Preisfrage waren für den Recensenten so beschämend: daß mit der Zeit das Recensenten-Gewerb noch unterm Preise fallen möchte.

Man fühlt auch nicht einen Tag wie den andern. Gar oft hängt das Gefühl blos von der genossenen Speise und dem genossenen Getränke ab.

Das heist: den Schmerbauch zum Tonrichter erklären.

Mir sind mehr als ein Beyspiel aufgestoßen, wo die grösten dichterischen und andre Genien musikalische Gedanken den dritten Tag für sublim hielten, die sie den ersten unausstehlich und dumm fanden.

Die Dichtkunst hat keine Tonwissenschaft, wie wir, deren Regel, die äussere Modificationen ausgenommen, einer so freien Willkühr sich nicht unterordnen lassen. Wir haben ja sogar, wenn die

Frage war, ob dieses gestossener oder gebundner vorgetragen werden sollte, Tonwissenschaftliche Gründe angegeben.

Ebenfalls werden Musikstücke, auch von guten Orchestern, nicht allemal richtig vorgetragen; man hört da wol immer, wie solche Stücke klingen, aber nicht allezeit, wie sie klingen sollten. Daraus erhellet, daß Musikstücke am sichersten aus der Partitur zu beurtheilen sind.

Vom Vortrag hängt sehr vjel ab, eben auch von der Direktion. Und deswegen ist nicht möglich, daß in Gegenwart eines versuchten Tonsezers sein Stück verdorben werden könne. Er muß deswegen die Direktion wohl verstehen, alle Sänger mit eigener Stimme zum Eintritt aufrufen, alle Solospieler immer im Gesichte haben, und keinem Gelegenheit verstatten, nachläsig zu sein.

Ausübung.

Die musikalische Ausübung ist eine der Komposition untergeordnete Kunst, welche aus dem Abspielen vorliegender Tonstücke besteht. Es gehören dazu 1) gute Instrumenten; 2)

Leute,

Leute, die aus guten Instrumenten den besten Ton herauszuziehen wissen; die so viel Fertigkeit auf ihrem Instrument erlangt haben, daß sie vorliegende Stücke nach dem Takt, mit richtigen Accenten und nach dem Sinne des Komponisten abspielen können. Diese Leute nennt man Virtuosen.

Die erste und mechanische Erfoderniß der guten Instrumenten klingt wirklich sehr komisch.

Wenn ein vom Komponisten richtig bezeichnetes Stück von Virtuosen, nach allen vorgeschriebnen Zeichen, richtig abgespielt wird so ist die Ausübung vollkommen.

Allerdings; wenn nur das richtig abspielen im Sinne verstanden wird, wie es verstanden werden soll. Man kann manchesmal alle Accente bemerken, aber so schläfrig oder wenigstens kalt, halb gähnend, ohne Hize vortragen, und das ist das entgegengesezte von dem, wenn man sagt, mit Empfindung, mit Vergnügen vortragen; denn, wenn man auch den Tonsezer hasset: so höret doch diese personelle Leidenschaft in dem Augenblicke auf, wo die Harmonie anhält.

Da aber bey jedem Tonstück, in dem der Komponist jeder Stimme eine natürliche Melodie für sich giebt, zumal in der überhäuften freyen Schreibart, immer Lücken in den Zusammenstimmungen bleiben; so ist bey der Ausübung hauptsächlich ein Instrument nöthig, welches diese Lücken ausfüllt. Dieses Instrument ist der Flügel, das Fortepiano, oder die Orgel; bey regelmäßigen Kapellen und großen Orchestern nimmt man noch Harfen oder Theorben dazu. Denn auf allen diesen und ähnlichen vollkommnen Instrumenten können die Zusammenstimmungen eines jeden Stücks, wie sie aufeinander folgen, gegriffen und ausgeübt werden. Hierzu gehört wieder eine besondre Kunst, welche Generalbaß genennt wird. Es werden über eine Baßstimme die Zusammenstimmungen in ihrer Folge über den Noten durch Zahlen angedeutet, und so abgespielt.

Welche Stücke akkompagniret und womit akkompagniret werden sollen — kann Stof zu mancherlei Nachsinnen reichen.

Dort, wo viele Sänger singen, muß ein starkes vollständiges Instrument anhalten, und dies ist die Orgel.

Wo aber ein Sänger oder Sängerin ihrer eigenen Kunst ausgesezt ist, muß ein Begleiter mit vollstimmiger Harmonie zuweilen, manchesmal mit wenigen ausgesuchten Tönen suchen, den Sänger im Gelaise zu erhalten.

In Italien wird in manchen Privat-Concerten vom Begleiten des Claviers ein Mißbrauch gemacht. Sehr oft bedienen sie sich eines unbiegsamen Flügels zu einem Quartett, statt des Violonzell. Dieser ist alle Augenblicke unverhältnißmäßig, und beim forte zu leis, beim piano zu stark.

Wenn man überall die Forte piano oder gute Pantalons von neuer Erfindung hätte: so dörfte man wohl öfter akkompagniren, als es jezo wirklich gut thut.

Ein Violin- oder Flöten-Solo klingt sehr gut, wenn nebst dem Violonzell eine gemäßigte Begleitung von einem Fortepiano beitritt. Aber in einem Quartett von 4 Bogeninstrumenten ist sie unnüz, ja schädlich; weil die feine Modificationen und die schmelzenden Töne bedeckt, oder gar durch die reine Harmonie auffallend werden.

Wenn

Wem das Aristoxenianische diesis enharmonica +, und die bei Rondos gewöhnliche Zwischentöne z. B. zwischen c und cis bekannt sind, kann hieran nicht zweifeln.

Zu einer vollstimmigen Sinfonie ist der Zembalist unnöthig, es sei dann, der Tonsezer size am Clavier, und gebe den verschiedenen Hauptleuten, dem Anführer der ersten und Anführer der zweiten Geige, dem ersten Violonzellisten und Contrabassisten, vielleicht auch dem ersten Bratschisten hiedurch das ächte Zeitmas und die Modificationen zu erkennen.

Wegen dem ewigen Verstimmen sieht man jeziger Zeit keine Theorben mehr im Orchester, deren Wirkung gewiß so vollständig als angenehm dem Ohre wäre.

Die Harfen stimmen selten im Chortone, der jeziger Zeit auch immer höher wird, und sie waren fast niemal im Orchester.

Die meisten Organisten auf katholischen Chören spielen mit zu viel Registern, und mit zu wenig Tönen.

Ihre Spielart ist darum auch zu wenig regelmäsig; weil sie die Tasten abstossen, und nicht genug anhalten.

An einem Organisten sollte man niemal bemerken, daß er Finger aufhebe, sondern ein stätes Re-

Hin- und Herwinden der Finger bei den leisesten Registern (die vierfüßigen müssen wegbleiben) kann eine sausende, nicht betäubende, aber ausfüllende Harmonie erwecken, wodurch eine jede Composition vollständiger wird.

Man sorgt aber beim Orgelbau zu wenig für dergleichen Register. Der schwächste ist meistentheils das 8füßige Gedakt. Mit größerer Wirkung wurden die in Franken, besonders in des berühmten Hrn. Seufferts Orgelwerken üblichen 8füssige Solicional, dann 8füßige, aber 2fache Piffara und Vucara angebracht, deren drei zitternd- und schwebende Register zusammen noch leiser klingen, als das einzige harte, rauhe Gedakt.

Worin die Regel des alten Generalbasses bestehen, und was anstatt seiner die ächte Begleitungskunst für Deutlichkeit zuwegen bringe und Nuzen stifte, läßt sich an verschiedenen Orten unserer Schriften nachlesen.

Kein Stück kann ohne Generalbaß vollkommen ausgeübt werden. Daher werden bei ordentlichen Kapellen besondre Virtuosen darzu gehalten, die Zembalisten genannt werden.

Die-

Dieses ist das eigentliche Geschäft der Organisten, die man hiezu nur an den Orten geschickt antreffen wird, wo man Kirchenmusik aufführt.

> Auch das allerschönste Solo, wenn es ohne Generalbaß ausgeübt wird, verhält sich wie Worte ohne Gedanken: denn der Generalbaß, oder die Zusammenstimmungen eines jeden Stücks sind, wie schon gesagt, die Gedanken desselben.

Diese Gleichniß hinkt. Die Worte sind die Bestandtheile der Gedanken, die Gedanken aber, wie bewiesen worden, nicht nothwendig Harmonie. Also wär eine einzele Melodie, oder wenn z. B. die erste Geige von der zweiten begleitet, ohne aller anderer Vollständigkeit anfängt, wozu gewiß noch kein Clavier oder Orgel geht, noch kein Sinn. Welche Widersprüche! Das könnte man vielleicht noch sagen, daß ein Solo ohne Clavier einer Musik ohne Schall gleiche, die in einem Sack vorgeht.

> Wer dafür hält, der Flügel sey bei Orchestern gar nicht nöthig, der giebt deutlich zu erkennen, daß er von der ganzen Sache nichts verstehe!

Wenn

Wenn Virtuosen der Komposition nicht gewachsen sind, aber dennoch komponiren, und sich mit ihren eignen Kompositionen hören lassen; ihre unrichtigen Zusammenstimmungen zu beziffern nicht im Stande sind, der Zembalist aber ohne Zahlen weder richtige noch unrichtige Zusammenstimmungen abzuspielen nicht vermögend seyn kann; so ist es freilich besser, der Flügel bleibt bei Ausübung dergleichen Mißgeburten weg.

Vom Hrn. Verfasser möchten wir Bezieferungen sehen, da er nicht einmal die Wohlklänge noch Umwendungen kennt: sonsten würde er die arme Sekunde gewiß nicht zum Uebelklange heruntergesezt haben.

Wollte man vorgeben, der Flügel klänge zum Solo zu stark; so nehme man das Fortepiano, worauf der Ton durch den Druck der Finger auf verschiedne Art, und nach Gefallen modificirt werden kann.

Die Silbermannischen sind ohnstreitig die besten. Der König von Preußen läßt sich alle Solo's auf diesem Instrument akkompagni-

pagniren. Er besizt noch einige vom alten Silbermann, deren Ton völlig ätherisch ist, und deren Harmonie, weil sie beständig im höchsten Grade der reinen Stimmung erhalten werden, wie die Harmonie der Sphären klingt. Als ich darauf spielte, ward mir, als wandelte ich in Lamberts Milchstraßen herum; und es fielen mir die Worte Davids Ps. 33, v. 2. ein: Danket dem Herrn mit Harfen, und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehen Saiten. Ha! dachte ich: Lebte David in jeziger Zeit, so würde er sagen: Lobsinget dem Herrn auf dem Silbermannischen Fortepiano von 61 und mehrern Saiten.

Ein Flötensolo kann mit dem Fortepiano gute Wirkung thun, diese Begleitung aber schickt sich unmöglich zu einer Violinsonate.

Die Ursach hievon ist folgende:

Eine Flöte als ein Blasinstrument bleibt immer stärker, wenigstens durchdringender im Tone als ein Saiten- oder Bogeninstrument. Deswegen kann ersterer ein Instrument akkompagniren, das nie so biegsam sein wird, als das Violonzell. Zudeme sollte die Harmonie der rechten Hand immer

mer noch schwächer sein, als die Begleitung der linken. Wenn man mit oben erklärten Registern anfangen, und Zimmerorgeln einführen wollte, dann lies sich mit geringen Kösten eine Wirkung erzielen, die man bisher nur der gläsernen Harmonika eigen geglaubt hat.

Wir sind viel zu bescheiden, daß wir um dem Hrn. Silbermann Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, andere, wie den braven Friderici von Sachsen Gera, und einen erfindungsreichen Stein von Augsburg herunter sezen sollten. Dies ist der andere Tom des unverschämten Senatsprotokoll, das vorher die Kapellmeister richtete und jezo gegen die Instrumentenbauer Reichsconclusa abfaßt. Wenn der Verfasser der vorgeblichen Wahrheiten so falsch spielet als er raisonniret: was würde nun David sagen, wenn er ihn ablösen sollte?

Diese kleine Ausschweifung bei Seite gesezt, getrau ich mir für gewiß zu behaupten, daß das Silbermannische Fortepiano das vernünftigste ist. Der Ton darauf wird nicht durch drollichte Maschinen, die bei andern dergleichen Instrumenten durch den Fuß oder durchs Knie dirigirt werden müssen, verändert; sondern blos der Druck

der Finger bringt alle Modifikationen von forte und piano, die nur bei solchen vollkommnen Instrumenten möglich sind, in solcher Geschwindigkeit zuwege, als äusserliche Empfindung bei dem Menschen den Gedanken in der Seele zuwege bringt. Man kann also dabei von jeder Leidenschaft zur andern, von jedem Grade derselben zu dem andern übergehn; man kann vor Liebe schmelzen, und wiederum in heftige Wuth ausbrechen: das Instrument klagt, seufzt und frohlockt.

Ein jedes Fortepiano von diesen drei geschickten Instrumentenmachern, den anderen nicht zur Verachtung gesprochen, hängt blos von der Modifikation des Fingers ab. Es war deswegen unnüz, Eigenschaften anzupreißen, die alle Kenner schon wissen, und die allen Instrumenten der Art zukommen. Es fehlte noch beizusezen, daß die Fortepiano keine Kiehle haben.

So sind auch die Strasburger Fortepiano's beschaffen, welche ein würdiger Sohn des verstorbenen Silbermann verfertigt. Nächst diesen sind die Friedericischen und Lenkeri-

schen sehr gut zu gebrauchen. Aber auch der Silbermannische Friedericische und Lenkerische Flügel ist zum Akkompagnement sehr brauchbar; man darf ihn nur gehörig in Acht nehmen, immer gut bekiehlt und rein gestimmt erhalten.

Leute, die die deutschen, französischen, italiänischen, englischen Orgeln und Claviere kennen, sagen, daß zu Bindungen und Fugen allein die Orgel; zu prächtigen Sonaten oder Ouverturen und zu großer Geschwindigkeit in gäher Tonfolge die Flügel; zu sanften Kammerstücken, wie Trio, Quartetten, und dergleichen anderen Claviersolo die Fortepiano; zur blosen Begleitung der Singstimme oder vielleicht auch einer Flöte die schwächeren Instrumente, die Pantalons; und zu einer empfindsamen Fantasie, im kleinen Zimmer, bei stillen und gefühlvollen Zuhörern die Clavichorden, die eigentliche Instrumenten seien.

Wer da sagt: Instrumente, worauf akkompagnirt würde, brauchten nur schlecht zu seyn; wer den guten Ripienisten für geringer hält, als den Solospieler, der zeigt schlechterdings, daß er in der Musik sehr un-

unerfahren sey. Denn welcher vernünftige Mann wird die Fronte des Dachs von seinem Hause mit schöner Bildhauerarbeit auszieren, und mit marmornen Statüen besezen, die Wände des Hauses aber blos mit Leimen beschmieren, und statt Grundsteine, Stroh legen lassen? —

Wenn man in der Humanitätsklasse einen frechen Ausdruck einer Gleichniß bezeichnen wollte: so hies es: Audax metaphora.

Das eigentliche der Musik ist die Harmonie, wie die Grundveste und Architektur eines Gebäudes; das zierliche sind die feine Modifikationen in der Musik, wie die innere Auszierungen der Zimmer, Thüren und Fenster im Hauß. Wer nun die Harmonie, die Zusammenstimmung, die Begleiter oder Ripienisten geringer schäzet, als die Kleinigkeiten, die Triller, Mordenten und andere Sprünge der Solospieler, der siehet nur (um die Gleichniß zu berichtigen) mehr auf die innere Schweifungen der Fenster, und kleine Ausschmückungen als auf das wesentliche des Gebäudes.

Von

Von der Deklamation, von Orchestern und der Direktion derselben will ich ein andermal reden: denn damit siehet es an vielen Orten so erbärmlich aus, daß der Hund laut darüber jammern möchte!

Gegenwärtiger Aufsaz, den wir bisher genau durchgegangen und pünktlich, gründlich nicht aus Partheigeist, sondern blos aus warmen Nuzeifer für die Aufklärung der Tonkunst in unserm werthen Deutschlande beurtheilt haben, läßt uns wenig Interesse von seinem versprochenen Nachtrab erwarten.

So steht es werthe Deutsche um unser armes Vatterland. Suchen wir nur komische Opernmusiken, kleine Arbeiten für Farsen — die wahre Gattung, worin ein fähiger Kopf seine Talenten zuerst zeigen kann: so finden wir sehr wenige. Fragt man um Leute, die Kirchenmusiken aber im ächten Geschmacke, Singstücke u. d. gl. *schreiben* könnten: so giebt es keine. Aber an *jedem* Orte, wo zwei Buchdruckergesellen sind, thut sich ein musikalischer Recensent hervor. Jeder Liebhaber wird dadurch von diesen schwärmerischen Taglöhnern um sein Geld gebracht.

Und zulezt, wenn nicht die nach unserm Plane aufkeimende Tonschulen noch Hofnung gäben, müste das gelehrte Deutschland eine ganze Strasse in Leipzig für die Niederlage der Makulatur gewordenen Tonschriften zinnsen, hingegen in unsern Musik-Archiven würden kaum drei National-Meisterstücke mehr angetroffen werden.

Als gegenwärtige Recension schon unter der Presse war, bekamen wir eine andere Recension hierüber, und vom nämlichen Verfasser eine Vertheidigung zu lesen. Beide waren ungesalzen. Da es um die Aufklärung zu thun ist, diese aber ohne offenbaren Krieg mit den Mietlingen von Bogenschreibern nicht erzielet werden kann: so nehmen wir es auf uns, mit jedem, der zu andern Fahnen geschworen auf den Kampfplaz vorzutreten, und — (Schimpfworte entscheiden nichts) Beweise zu wechseln.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweiten Jahrganges elfte und zwölfte Lieferung für den 15ten April und Maimonat 1780.

Was Tonwissenschaft, Tonsezkunst, und musikalische Aesthetik sei,

Rede

gehalten vom Mannheimer Tonlehrer, am Fürstl. Nassau-Weilburgischen Hofe in Kircheim-Poland den 16ten Weinmonat 1779.

Ob die Musik eine Wissenschaft, ob sie eine Kunst, oder ob sie eine Wissenschaft und Kunst zugleich sei, gab zu unzähligen Streitfragen bisher Anlas.

Schon vor zweitausend Jahren bemühten sich die grösten Weltweisen, die Musik in ein Sistem zu bringen.

Pythagoras unterjochte sie seinem selbst erfundenen Instrumente, dem Helikon (dessen weitläufige Beschreibung in der zweiten Lieferung des zweiten Jahrgangs unserer Mannheimer Monatschrift kann nachgelesen werden)

Dieses schlug er als einen Canon und Gesezbuch vor, woher seine Schüler, die Pythagoräer, den Namen Canonici erhielten, und behauptete, daß alles, was seinem Helikon gemäß, was musikalisch-canonisch sei, auch angenehm klingen müsse.

Zweihundert Jahre darauf stund Aristoxen auf, und widersprach den Schülern des Pythagoras; weil er behauptete, daß im Gegentheil, alles, was harmonisch ist, auch verhältnismäßig sein müsse, und seine Schüler hiesen Harmonici.

Wenn wir diese einander so schnurgrad widersprechenden Lehrgebäude betrachten, wenn wir nun die Eigen-

genschaft der mathematischen Sisteme mit dem weitwendigsten Umfange der in Combinationen unendlichen musikalischen Praktik vergleichen: so möchte vielleicht endlich ein dritter Weg sich öffnen, der auf keiner Seite, nach eigenem Gefühle unserer Antagonisten selbsten zu weit abwiche, der Wahrheit näher trette, und dann die Eintracht zwischen kalten philosophischen Wahrheiten und warmer ästhetischer Empfindung stiften würde.

Wie unzulänglich der Pythagoräische Helikon zur harmonischen Reduction gewesen sei, sahen die Griechen wohl ein; weil sie ein anderes Instrument, das griechische Monochord an dessen Seite sezten; wie unbestimmt aber die Aristoxenianische Harmonik sein müsse, wenn jeder eigensinnige Beifall, jedes gefällige Willkühr auf Regelmäßigkeit sicheren Anspruch machen darf, wird jedem musikalischen Naturalisten schon von selbsten einleuchten.

Und doch, was zu bedauren ist, will niemand sichere Grundsäze zulassen — man glaubt, es sei blos Instinkt, und der Beruf eines niedrigen herumirrenden Aufspielers vom Tummelplaz sei mit jenem eines Tonlehrers, eines Kapellmeisters, eines harmonischen Barden derselbige.

Nur

Nur thätige Reductionen, praktische aus dem inneren der harmonischen Grundfeste gefolgerte Betrachtungen können uns für fernere Irrwege warnen.

Lassen wir die harmonische Natur sprechen, belauschen wir ihren edlen simplen Gang — Eine einzige aufgespannte Saite läst uns schon (wie es scheint) eine ganze Harmonie hören. Nicht nur das F sondern c und a ertönen mit. Eine geheime harmonische Verhältniß oder gar Ebenmas muß hier obwalten, weil diese harmonische Klänge so untrennbar sich zeigen.

Bekanntlich haben wir zweierlei Progressionen, die arithmetische, wie 1, 2, 3, 4, und die harmonische, die vom Ganzen anfängt und stufenweis zu dessen Theile hinaufsteigt, wie das Ganze, die Hälfte, ein Drittel, Viertel, Fünftel u. s. w.

Hören wir dieses Resultat, und theilen wir nur die Saite in 3 in 5 Theile ein: so giebt das Drittel der Saite das nämliche c und das Fünftel der Saite das nämliche a, das vorher ungebethen mitgeklungen.

Also vereinigen sich in derselbigen Einheit, die Verhältnisse von einem Ganzen, einem Drittel, einem

nem Fünftel. Diese drei verschiedenen Töne klingen immer — klingen gut — und klingen nur allein — nur allein befriedigend zusammen: folglich giebt es nicht weniger als 3, nicht mehr als 3, und immer 3, auf jede Zusammenstimmung anwendliche Wohlklänge.

Theilt man die Saite in 7 Theile: so ertönt etwas gut klingendes, eine sanfte angenehme Unterhaltung — aber blos Unterhaltung, nicht Befriedigung. Und wir kehren wieder zu unserer Einheit zurück.

Diese drei Wohlklänge liegen (nach unserm Claviere zu sprechen) nicht beisammen, sie sind zerstreut; denn das $\frac{1}{3}$ ist das nächste c nicht, sondern das zweite, das $\frac{1}{5}$ ist gar das dritte a.

Um deutlicher zu sprechen: so legen wir das Ganze um zwei Abtheilungen höher und sagen: ein Viertel; das Drittel um eine Abtheilung höher, und sagen: ein Sechstel; dann steckt das Fünftel schon dazwischen, und nun heist es: die drei Wohlklänge verhalten sich, wie $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ oder in arithmetischer Progression, wenn man nur zählt 1, 3, 5.

Will man eine ganze stufenmäsige Ordnung bilden: so sucht man dem nächst verwandten Tone vom F dem C, dann dem nächst verwandten vom

C dem G auch seine 3 harmonischen Klänge zu geben; und sezt aus diesem dreifachen harmonischen Dreiklang

f	a	c
c	e	g
g	h	d

eine Leiter zusammen.

Warum das C derjenige Ton sei, von dem man zu zählen anfängt, ist die Ursach; weil es zwei andere mit den ursprünglichen Wohlklängen vereinigte Töne gibt, nämlich F mit der grosen Dritte und grosen Fünfte, G mit der grosen Dritte und grosen Fünfte zwei Töne, die die nächsten Anverwandte sind; denn wie sich g zum C verhält, so verhält sich c zum F; in der Theilung der Saite F kömmt c als ein Drittel, und in der Theilung der Saite C das g als ein Drittel vor. Von der Verhältnis des g zum C ist die Verhältnis des F zum c, eine Umkehrung.

Ich gehe alle fernere Proben mit Stillschweigen vorüber, die man hier noch anbringen könnte; alle tiefsinnige harmonische und arithmetische Theilung, die durch algebraische Behandlungen weit bündiger, aber schwerer werden, und nur zur Bestättigung dienen müsten.

Wir sahen schon ein, daß die alte Tonleiter unrichtig gewesen, die mit dem unsrigen A angefan-

sangen; weil die weiche Tonart für die Haupt-Tonart angegeben wurde: wir sehen dabei ein, daß das unsrige C hätte A heisen sollen: hieraus folgt aber, daß weder der Helikon, der harmonische vorgebliche Canon, eben so wenig der Einsaiter bestimmen konnte, was dem Gehöre wohl klingt: dieses hatte Pythagoras durch seine Berechnungen nicht gefunden: und es folgt ebenfalls, daß das harmonische Gehör des Aristoxen nicht entdecken konnte, was in proportione harmonica, verhältnismäsig sei: beide hätten also unsere Tonleiter schon zusammensezen sollen.

Wenn ihnen aber die Grundveste der Harmonie, der selbstständige Dreiklang fehlte, wenn ihre Tonleiter sich auf die weiche unvollkommene, in der Harmonie ungegründete Tonart bezog, — werden wir Deutsche noch lange griechische Autoren übersezen, um die Reinigkeit der Harmonie zu lernen? — soll ihr Choral, ihr Canto fermo noch die Richtschnur von unseren harmonischen Combinationen sein? — was nuzt uns des Pythagoras Helikon, wenn seine hieraus abstammende Tonleiter unrichtig; des Aristoxen harmonisches Gehör, wenn ihm die weiche Tonleiter besser gefiel, als die harte, da obige sich nie auf philosophische oder mathematische Grundsäze leiten läst.

Widerspricht nicht unser eigenes Gefühl, daß wir von der weichen Leiter zur Weichherzigkeit, zur Andacht, zur Erbauung bewegt; von der harten ermuntert, zu aufbrausenden Leidenschaften erweckt werden?

Stehen nicht die Wissenschaft der Tonverhältnisse, die Kunst der hieraus gefolgerten Regeln, die eigene untrügliche Empfindung in genauer Verwandtschaft? oder deutlicher und kürzer — wer mißkennt jezo noch die Verbindung der Tonwissenschaft und Tonsezkunst mit der musikalischen Aesthetik?

Daß es drei Wohlklänge gäbe, lehrt die Tonwissenschaft, wenn sie den untrennbaren Zusammenklang von drei Verhälnißmäßigen Grundzahlen, wie 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ entdeckt; und weiter beweiset, daß der nächste harmonische Antheil das Siebentel in entfernterem Abstande, aber getrennt von harmonischem Dreiklange gefunden werde. Hieraus folgert die Tonsezkunst Regeln für die Anwendung der einfachen und mannichfaltigeren Verhältnissen, und die musikalische Aesthetik entscheidet für die Aufnehmlichkeit des Herzens und Gehöres, wie man den Zuhörer aufhalten, unterhalten und befriedigen solle.

In

In wenigen Minuten, wo ich die höchste Gnad habe, hier vor einem durchlauchtigen und hochwohlgebohrnen Chore von Tonliebhabern zu sprechen, kann ich freilich nur oberflächliche und keine ausführliche Kenntniß von der weitwendigsten Ausdehnung des einfachen Grundsazes zur mannigfaltigsten Praktik beibringen. Doch hoffe ich noch paar Deduktionen zu entwickeln, die wenigstens in der Kürze den Weg zu weiteren Entdeckungen zeigen sollen.

Alle bisherige Praktiker sahen ein, daß die große von der kleinen Siebente sich söndere, daß leztere eine angenehmere Wirkung hervorbringe, als die erstere: daß die große nur manchesmal erscheinen dörfe, die kleine Siebente aber zur Unterhaltung diene.

Alle bisherige Praktiker zeigten durch ihr Verfahren, durch ihre verschiedene Behandlung der Siebenten, daß es mehrere kleine Siebenten gebe, und daß diese von einander unterschieden seien.

Einige von den Siebenten schlugen sie ganz frei an, die andern ließen sie nicht so dreist erscheinen, sondern meldeten sie erst dem Gehöre an: mit einigen unterhielten sie sich lang, die andern waren nur vorübergehend angewendet.

Wenn wir das obige Siebentel der Saite, und das Fünfzehntel, jenen Antheil, wovon die grosse Siebente entspringt, betrachten: so finden wir in der Praktik Mittelstufen, die aber in harmonischer Ableitung nicht können gezeuget werden.

Halten wir also die Töne der Leiter gegeneinander, und hier wird das

d	zum	$\underline{c}$	wie	$\frac{1}{9}$	zu $\frac{1}{16}$
e		$\underline{d}$		$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{9}$
f		$\underline{e}$		$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{15}$
g		$\underline{f}$		$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{16}$

sich verhalten.

Betrachten wir die Zwischentöne von der ersteren und lezteren hier angegebenen Siebente: so äussert sich auch hierin ein Unterschied.

Vergleichen wir diese alle unter sich selbsten, und die wahre harmonische Siebente, das Siebentel, welches geschieht, wenn wir auf dem Tonmase 9 Sechzentheil

5 Neuntel

8 Fünfzehntel

8 Vierzehntel

oder 4 Siebentel

vermittels des messingenen Kammes von der ganzen

zen Saite abschneiden: so sehen wir mit eigenen Augen, daß der längste Zug, das gröste Antheil jener Saite zukomme, die 8 Vierzehntel oder 4 Siebentel abgeschnittener ertönen läßt, und daß der kürzeste Zug das geringste Antheil erst jener Saite übrig gelassen werde, die 8 Fünfzehntel abgesönderter enthält, daß folglich nur der Länge oder Kürze nach die Verhältnis von 9 zu 16 jener Verhältnis von 4 zu 7 am nächsten komme, daß nach ihr erst jene von 5 zu 9 und dann die entfernteste von 8 zu 15 zum Augenmerk dienen könne: wir lernen aber hieraus die Ursach; nämlich wir schliesen aus der nahen und entfernten, aus der einfacheren und mannichfaltigeren Verhältniß, warum, *) wenn die Hauptklänge der Harmonie Fünftenweis verlegt sind, z. B.

7 7 7 7 7 7 7
C F H E A D G C jenes F mit seiner grosen

7
Siebente, ($\frac{8}{15}$) unangenehm, jenes H ($\frac{9}{16}$) weniger unangenehm, das E und A ($\frac{5}{9}$) sehr aufhaltend, das D ($\frac{9}{16}$) weniger aufhaltend das G ($\frac{9}{16}$) sehr angenehm unterhaltend klinge.

So

*) Hier wurden die Antheile auf dem Tonmas gezeigt, und die Anwendung auf dem Claviere gespielt.

So folgert die Tonwissenschaft, durch Kenntnisse der Verhältnissen, wenn sie vom einfachsten bis zur größten Mannichfaltigkeit fortschreitet. Nun schreibt die Tonsezkunst Regeln vor, und bestimmt die Behandlung, daß z. B. die angenehmere Siebenten keiner Vorbereitung bedarfen, daß diejenigen Töne aber, die die unangenehmere vorstellen, in einer vorhergehenden Combination als Wohlklänge erscheinen müssen.

Dann entspringt eine Theorie für Empfindungen, die die bisherige Regel für den Eindruck aufs Herz benuzet — diese musikalische Aesthetik fühlt, und lehrt, daß je prächtiger die Tonstücke ausfallen sollen, desto aufhaltender (gemäß der Tonsezkunst), desto mannichfaltiger aber (gemäß der Tonwissenschaft) ihre Combinationen sein müssen; je befriedigender, niedlicher die Tonstücke sein sollen, desto angenehmer unterhaltend, (wie die Unterhaltungssiebente in der Tonsezkunst) desto einfacher aber (gemäß der Tonwissenschaft) ihre Combinationen sein müssen.

Deswegen machen nur lange in einander verkettete Bindungen in der Kirchenmusik, kurze abgestuzte in 2 und 2 Schläge trennbare Rondos im Kammerstil ihre beste Wirkung; und hier liefere ich das erste thätige Beispiel von einer sichtbaren

Kette zwischen der musikalischen Theorie und ihrer Praktik.

Nebst diesen Siebenten entsteht noch eine andere, die sich weit mehr, als die vorigen auszeichnet.

Die wahre selbstständige in einer und derselbigen Saite untrennbare Trias harmonica lieferet uns eine grose Dritte und grose Fünfte, hierauf gründet sich die wahre Tonleiter, deren vermeintlich erster Buchstab A jezo zum sechsten Tone hat werden müssen; weil die weiche Tonart ohn alle Entscheidung ist. Sie kann das Gehör nicht beruhigen, und sezt man auch ein Stück in der weichen Tonart: so muß wenigstens der fünfte Ton eine grose Dritte bekommen. Diese grose Dritte z. B. zum fünften Tone E in der weichen Tonart A ist der siebente Ton Gis, und da jeder Ton Hauptklang sein und mit Uebelklängen erscheinen kann: so wird die sonstige kleine Siebente das f zum erhöhten Gis die verminderte.

Die Wirkung der harten Tonart von der weichen ist sowohl ihrem Ursprunge nach, wie gezeigt worden, als auch ihrer Wirkung zu Folge sehr unterschieden. Und nur ein Mangel an der Kenntniß tonwissenschaftlicher Gründe konnte jemals solche widersprechende Astergeburten zur Welt bringen

gen, daß noch bis auf den heutigen Tag in den katholischen Kirchen das Te Deum und in den protestantischen, dessen Uebersezung Herr Gott dich loben wir: aus der weichen Tonart, in der traurigen Folge, mit betrübtem Harmoniengang abgesungen werde.

Die weiche Tonart zeichnet sich aber auch mehr dadurch von der harten aus, daß durch den wechselweisen Zutritt einer grosen Dritte, durch die Erhöhungen der Grundstimme die verminderte Siebente und Dritte entstehe, deren Anwendung ihren sicheren Anspruch auf das Herz des Zuhörers machen darf: so wird z. B. das Wort infelice nicht die mindeste Wirkung, vielmehr eine widersprechende in der harten Tonart hervorbringen, die weiche Tonart aber ist schon eigentlicher, wieder die Harmonie vom erhöhten siebenten Tone noch mehr karakteristisch, aber wenn auch noch die lange Silbe, das durch die Folge einer kurzen noch mehr ausgedehnte li die verminderte Siebente erhält: dann (* ist es nicht mehr Musik, sondern Declamation — pur Natur — die Sängerin singt nicht mehr, sondern spricht mit Bedeutung.

Die Tonwissenschaft hatte in der Zergliederung der weichen Leiter die Verhältnisse der verminderten Siebente und Dritte untersucht, und ihren

*) Wieder thätiges Beispiel auf dem Clavier.

ihren Abstand deutlich, unwidersprechlich gezeigt. Nun folgeret hieraus die Consezkunst vernünftige Regel, nämlich, ob diese oder jene ohne Vorbereitung eintretten, was vor was nach gehen müsse, in welcher Verbindung sie anzuwenden seien, und zulezt tritt die Aesthetik ein, und bestimmt die Wirkung hievon, zeigt den Weg aufs menschliche Herz — entdeckt die Spuhren, dessen geheimste Falten, um es nach Gefallen zum Vergnügen, zur Traurigkeit 2c. ummodeln zu können.

So werden nicht nur alle zum Ausdrucke der Leidenschaften karakteristische Töne bestimmt, sondern auch von den musikalischen Gemälden, der Nacht, des Wassers 2c. stäte Regeln angegeben. Wie sicher werden die Perioden gelegt, ihre endliche und unentscheidende Schlußfälle, Ausrufungen und Fragen im freudigen und traurigen Affekte zergliederet? Wer zweifelt jezo noch daran, daß es Wirkung thun müsse, wenn man ohne Clavier blos auf dem Papiere, gemäs der Tonfolge, der Wahl der Harmonien, der Eintheilung der Stimmen ihren Eindruck aufs Herz lesen können?

Man wird eben so wenig, meine gegenwärtige Rede für pedantisch angeben, daß ich die Aristotelische Sprache wegen der Bestimmung, und Auseinandersezung der Begriffe Wissenschaft und

Kunst

Kunst in die Musik übertragen habe, als noch an dem Bezug der Wissenschaft auf alle mögliche vorkommende Erscheinungen zweifeln, da ich selbst in verschiedenen Gelegenheiten mündlich auf vorkommende Anfragen ihn thätig bewiesen, durch meine allgemein reformirende Schriften von jedem Stile Beispiele angegeben, und zur Entwiklung und Auflösung noch unberührter Zweifeln und Aufgaben täglich bereit bin. Mit welcher Aeusserung ich, danknehmigst für die Achtsamkeit eines durchlauchtigsten und hochwohlgebohrnen Auditorium meine erste Vorlesung, meine zur Pflegung und Nahrung der neuen Pflanze, eines künftig weit wurzelnden Baumes unterthänigste Einladungs-Rede beschliesse — stolz, zur Aufnahme der Tonkunst jene Grundsäze kurz vorgetragen zu haben, deren Ausübung von einer Geschmak- und Huldvollster durchlauchtigsten Regentin bisher geschäzt und belohnt worden.

Bei dieser grosen Epoche, wo nach dem Absterben des Kuhrfürsten von Baiern das Mannheimer und Münchner Orchester zusammengestossen wurden, lieferen wir nach dem Alter der Dienstjahre ein Verzeichnis von allen Pfalz-Baierischen

Kapell-

Tonkünstlern, so wie sie bei Verlegung der Residenz nach München beisammen waren.

Kapellmeister Hr. Ignaz Holzbaur, kuhrfürstl. Hofkammerrath.
Andreas Bernasconi, kuhrfürstl. Rath.
Georg Vogler, kuhrpfälz. geistl. Rath 2c.
Paul Grua.

Sängerinnen Mad. Christina Fiorini.
Johanna Wodiczka.
Margaretha Porta.
Rosa Hartmuthin.
Josepha von Crône.
Dorothea Wendling
Susanna Toeschi.
Elisabetha Wendling.
Franzisca le Brûne, genannt Danzy.
Barbara Strasser.
Aloysia Weber.

Sopranisten Hrn. Augustin Galli.
Philipp Saparosi.
Silvio Giorgetti.

Contra-Altisten Hrn. Philipp Galletti.
Johann Baptist Coraucci.
Kajetan Ravanni.
Michael Weigl.

Tenoristen Hrn. Peter Sarselli.
Jakob Schöpfer.
Peter Paul Carnoli.
Dominikus von Panzachi.
Johann Walesi.
Kaspar Obermayr.
Franz Christoph Hartig.
Franz von Paula Sutor.

Bassisten Hrn. Joseph Giardini.
Anton Lori.
Johann Baptist Zonka.
Fridolin Weber.
Ludwig Fischer.
Franz Xaveri Wägle, zugleich Buchhalter.
Joseph Lops.
Ignaz Hegenthaller.
Franz Xaveri Hofmann.

Organisten Hrn. Anton Marxfelder.
Joseph Falter.
Johann Moßmayr.

Organisten Hrn. Nikola Bayer.
Franz Anton Stadler.

Instrumentalmusik.

Directoren Hrn. Christian Cannabich.
Johann Ferandini, kuhrfürstl. Truchses und Rath.
Karl Joseph Toeschi, von der Kabinets-Musik.

Concertmeister Hrn. Johann Toeschi.
Ignaz Fränzl.
Franz von Cröner.

Vice Concertmeister Hrn. Joh. von Cröner.

Violinisten Hrn. Karl von Cröner.
Ferdinand Bluem.
Ferdinand Pater.
Franz Pourest.
Joseph Wodiczka.
Franz Wendling.
Joh. Georg Danner, Edelknaben Musikmeister.
Georg Zardt.
Georg Ritter.
Franz Anton Brunner.
Georg Ritschel.

Violinisten Hrn. Peter Grua.
Karl Wendling.
Karl Dubreil.
Peter Glonner.
Peter Winter.
Max. Heiß.
Hieronymus Werner.
Anton Plebs.
Christian Danner.
Gottfried Schönge.
Karl Sepp.
Michael Simon.
Franz Xav. Dreer.
Friederich Ritter.
Johann Danzy.
Sigmund Falgara.
Klement Bluem.
Johann Baptist Geiger.
Friedrich Eck.
Paul Joseph Hampel.
Martin Birkel.
Kaspar Ramlo.
Franz Strasser.

Flautraversisten Hrn. G. L. Sartori.
Franz Cavallari.

Flautraversisten Hrn. Johann Baptist Wendling.
Johann Schilling.
Georg Mezger.
Johann Becki.
Johann Hafner.

Hoboisten Hrn. Friederich Ramm.
Ludwig le Brüne.
Wilhelm Hieber.
Franz Xav. Jägerhuber.
Michael Christoph.

Bratschisten Hrn. Philipp Heiß.
Wilhelm Sepp.
Ignaz Fränzl.
Mathias Mayr.
Thadä Hampel.
Anton Toste.
Michael Hechenthaller.

Violonzellisten Hrn. Innocenz Danzy.
Johann Nepom. Fürst.
Virgil Kammerlohr.
Virgil Michel.
Ludwig Simon.
Anton Schwarz.
Franz. Xav. Woshitka.
Bernard Aliprandi.

Fagottisten Hrn. Anton Strasser.
Anton Conti.
Georg Wenzel Ritter.
Sebastian Holzbaur.
Joseph Steidel.

Violonisten Hrn. Aloys Marconi.
Anton Kayser.
Joseph Friedel.
Kaspar Bohrer.
Joseph Kiener.
Leonard Hueber.

Waldhornisten Hrn. Joseph Aufhauser.
Johann Labeck.
Joseph Ziwini.
Mathias Prohaska.
Franz Lang.
Georg Eck.
Fránz Anton Dümmler.
Martin Lang.
Joseph Dümler.

Klarinetisten Hr. Michael Qualenberg.
Thadá Hampel.
Jakob Tausch.
Wilhelm Tausch.

Kopi-

Kopisten Hrn. Johann Cramer.
Andreas Buxbaum, Kabinets-kopist,
Abelshauser.

Geigen und Lautenm. Hr. Andreas Käml.
Mathäs Gylig.

Instrumentenmacher. Hr. Peter, und
Erasmus Eisenmenger.

Musikstecher Hr. Michael Göz,
Klavecinmacher Hrn. Joseph Glonner.
Peter Glonner.

Orgelmacher Hr. Andreas Krämer.
Waldhornmacher Hr. Philipp Schöller.

Kalkanten Johann Rebeke.
Adam Moralter.
Joachim Penkmayr.

Lied nach dem Frieden,

vom

Herrn Claudius,

in Musik gesezt

von

Johann Philipp Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen, Hof-Musikus.

bei

J. J. Hummel,

in der Königl. privilegirten Musikalien-Stecherei und Handlung zu Berlin.

Wer jemals im Reiche der deutschen Dichtkunst bewandert gewesen, wird von Claudius nichts als eine edle Einfalt, simple — im äussersten Grade simple Natur erwarten: und diese Erwartung ist hier in diesem naifen Liede erfüllt.

Wer jemals die Geseze von musikalischen Barden gelesen, wer die Tonschriftsteller herumgeblättert, kann eines ausgezeichneten Theoretikern Kirnbergers Kunst des reinen Sazes nicht mißkennen; und welche Einfachheit der Melodie, welche Reinigkeit der Harmonie, welchen sicheren Eindruck

der

der tonwissenschaftlichen Gründen aufs Herz muß nicht jeder hievon erwarten: diese Erwartung aber — zur Beschimpfung unsers musikalischen Vaterlandes, zur Schande eines hochtrabenden Berlins' das mit höhnischer Verachtung alle Arbeiten unserer Nachbarn, ja sogar eigener Deutschen, die weiter als Potsdam entfernt sind, spöttisch recensirt, ausschlüßlich verwirft, und Machtsprüchvoll verbannt, — zu unserer Beschämung schlägt diese billigste Erwartung fehl. Wir wollen die Composition des Herrn Kirnberger prüfen, und untersuchen — nach philosophischen Gründen, nach Gründen, die ohne Partheiligkeit von jedem denkenden Kopfe angenommen werden müssen, untersuchen, und wenn sie zweckwidrig, dem Geist der Poesie unentsprechend ausfällt, an ihrer Stelle (um unsern Claudius zu retten) eine andere von unserm Tonlehrer hinsezen, — vielleicht giebt es die zweite Auffoderung — (seine erste Vertheidigung, die Preisfrage blieb unbeantwortet) vielleicht gewinnt aber bei deiser Aufforderung unser Vaterland mehr Aufklärung als bisher gewesen — mehr solide Harmonienkenntnis — vielleicht entwickeln sich immer mehr und mehr die harmonischen Grundsätze: dies ist unser unschuldiger Zweck, wenn es auch hie und da ein schläfriger Partheigenossener übel deutet.

Wir sehen nicht ein, warum Herr Kirnberger, um ein Heldengesang anzufangen, 1) eine weiche Tonart gewählt habe. Uns lehrt die Tonwissenschaft, daß zu keiner Saite jemals die kleine Dritte, wie es die grose thut, ertöne. Wir wissen aus der Tonsezkunst, daß die weiche Tonart nur durch Verrückung der Dritten entstehe. Hieraus folgt ein offenbarer Schluß für die Theorie der Empfindungen, daß die harte Tonart von starken, von schwachem Eindruck die weiche sei, daß zu aufbrausender, freudiger heroischer Karakteristik die harte Tonart, die weiche zu schwachen, kleinmüthigen, weiblichen Schilderungen könne angewendet werden. Was hilft nun die Kunst des reinen Sazes, wenn man diese ersten Grundsäze in eines grosen anmaßlichen Theoretikers eigenem Aufsaze misset.

Die Tonfolge 2) vom harten F als Hauptklange der Harmonie, zum Dis mit $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, wo der fünfte schlußfallmäsige Ton H 3) ins harte E geht, ist nicht auszuhalten. Wie eine Faust aufs Auge, so wirkt diese Folge aufs Ohr. Ja! die beide, zwar äusserst kontrastirende Harmonien die harte Tonarten E und F, oder F und E können einander wohl folgen, nur muß die wahre Relation immer

immer offenbar, ihr Bezug aufs weiche A hervorstechend bleiben; sobald aber der fünfte Ton vom fünften Tone E das H mit groser Dritte, groser Fünfte und Unterhaltungssiebente erscheint: dann entfernt sich das E zu weit vom weichen A, nimmt selbst Besiz und verdrängt das harte F. Es giebt sonst noch einen Fall, wo auch im weichen A das Dis mit eben demselbigen Akkorde eintretten darf, wozu aber eine andere Vermittlung gehört, nämlich folgende

	h	h	
c	a	a	h
a	f	fis	gis
F	D	Dis	E,

wenn man nicht noch gar und stufenweis zwischen dem D und Dis eine Harmonie einschalten will, die von beiden etwas enthält, nämlich

	h	h	h	
c	a	a	a	h
a	f	f	fis	gis
F	D	Dis	Dis	E,

und dann heist es

F der sechste vom A

H der zweite vom weichen A, der mit dem siebenten vom harten C zweideutig ist,

H der zweite schlußfallmäsige Ton, der durch seine grose Dritte und kleine Fünfte sich

so

so auszeichnet, daß er weder zur C. noch E Harmonie paßt, und zulezt gleichwol H für einen Augenblick als der fünfte Ton vom weichen E.

Die Uebelklänge müssen sich auflösen, sie mögen in der Höhe oder Tiefe liegen. Einen wahren Beweis hievon fühlt das natürliche Ohr hier 4) am B, das im Grunde liegt, übelklingt, und deswegen stufenmäsig ins A sinken, nicht aber sprungweis ins F wie 5) gehen sollte. Cis ist der Hauptklang und b die verminderte Siebente: diese ist also gegen alle gewöhnliche Regeln und wider die natürliche Empfindung nicht aufgelöst.

Das C 6) hat nebst seiner übermäsigen Fünfte, die nur in den bittersten Ausdrücken Plaz findt, auch die Neunte. Ob nun diese sich ins c̿ auflöset, oder ob die übermäsige Fünfte gis zum Grundtone E und Hauptklange C ohne Vorbereitung eintritt, ist ein wahres Räthsel. Wie man es betrachten will: so leidet immer das Gehör; denn entweder ist in siebenten Schlages vierten Viertel zum E mit groser Dritte gis und kleiner Sechste c̿, welcher der Zwischenklang h̲ folgt, das C der Hauptklang, und hiezu klingt das gis die übermäsige

ßige Fünfte, die, ohne Vorbereitung in der nämlichen Stimme, nicht eintreten darf, widrig: oder E gilt für den Hauptklang und das obere $\underline{\underline{c}}$ ist ein Vorschlag zur Fünfte $\underline{h}$, dann kann sich das vorhergehende $\underline{\underline{d}}$ die Neunte vom C nicht auflösen.

Braucht man aber zur Schilderung der kriegerischen Zurüstung, soviel widrige Keile dem feinen Gehörhäutchen aufzudringen?

Das Ende gleicht 7) einer Frage, oder traurigen Ausrufung, die mit dem fünften Tone so kläglich aufhört, und warum?

Ueberhaupt kömmt uns dieser ganze Eingang nicht anderst vor, alß wenn Virgil um den Trojanischen Krieg und Trojanische Helden zu besingen, jenen Schnitt von kläglichen Elegien; gewählt hätte, mit denen Ovid seine traurige Verbannung so eigen, so sprechend — so sichtbar gemalt hat.

In diesem ganzen Versette herrscht wenig Gesang. Die oberste Stimm erhält sich nicht anderst, als, daß sie für die augenblickliche vorübergehende Wahl von Zusammenstimmungen nicht falsch klingt (eine mögliche Sache, für jeden Menschen, wenn er dem Gehöre nach ohne einigen Leitfaden der Sezkunst

kunst zusammen sucht, was vulgo stimmt) Melo, die finden wir keine, wohl aber einen ängstlichen Gang, um aus der Harmonie sich nicht zu verirren, ob wir schon in der Lage der vorgeblichen vier wesentlichen Stimmen so viele unharmonische Querstände erblicken, die man bei einem selbständigen Versuche nicht ohne Murren ertragen würde. Welche Wirkung verspricht sich jemals ein Tonsezer, von einer Stimme, die, wie hier der Tenor (nur von den drei ersten Schlägen zu sprechen) vom c̄ zum gis, vom a zum f̲i̲s̲ forthüpft. Heist das Gesang, wenn, wie im zweiten, dritten, fünften Schlage die obere Hauptstimme vier Silben in demselbigen Tone daher gähnt?

Im zweiten Period entdecken wir gar keinen Vortrag; und begreiffen nicht, warum 8) das C mit der Unterhaltungssiebente b̄ als Schlußfallmäßiger fünfter Ton vom F schon erscheine, eh noch der Vortrag im C vernommen worden, warum die Rede schon zurückgehe, eh sie vorangeschritten. Die Tonwissenschaft lehrt uns, daß wie G zum C, so auch F zum C, aber in ratione retrograda (in zurückgängiger Verhältniß) stehe; daß sich c zum F, wie g zum C verhalte; daß, um voran zu schreiten,

man Fünftenweis steigen, um zurück zu gehn, Viertenweis fallen müsse; (man betrachte nur im Schulbuche die Zirkelmäsige Fortschreitungen Fünftenweis vorwärts und zurück, die unserer pfälzischen Jugend gar nicht schröckhaft, vielweniger als Zauberkreise vorkommen!) noch vielweniger aber kann die Rede zurück und wieder zum Hauptzweke weichen, wenn noch gar kein Vortrag vorhergegangen; keine Tonfolge in das F zurückweichen, eh wir noch im herrschenden Hauptone des Stücks im C durch einen soliden Vortrag Besiz genommen haben.

Auch ist 9) wieder die Harmonie vom fünften Tone C zum F zwischen der Harmonie G und F ohne geringster Wahl der Tonfolgen eingezwängt. Ohne allen möglichen Plan scheint uns diese Einrichtung zu sein; weil, um im C zu schliesen, im vorhergehenden Schlage auf zwei Viertel C als der fünfte Ton vom F, auf ein Viertel das F als erster Ton und auf ein einziges Viertel das C als Hauptton zu stehen kömmt.

Wenn wir schon die kritische Untersuchung eines Tonstückes nicht auf die Entdeckung einer eckelhaften Fünften und Achtenfolge einschränken: so müssen wir doch öffentlich unsere Empfindung äusseren,

deß

daß 10), wenn der Baß ins g hinaufgeht, das Gehör in eine unangenehme Zweideutigkeit gerathe, als höre es zwei Fünften und Achten. Der einzige Unterschied zwischen einem förmlichen Saz und einem förmlichen Muster der verbothenen Fünften und Achtenfolge müste vielleicht auf einer so geschwinden Dauer eines vorübergehenden Achtels haften.

Es wär gar nicht nothwendig gewesen, zu jeder Strophe einen so ausgezeichneten Plan von Takt- und Tonarten, von Harmonie und Melodie zu wählen. Hätte nicht der Context von: die Kaiserin ꝛc. bis Ruhm und Ehre im gleichen Gelaise fortwandern können? So matt ein Tonstück wird, wenn es nicht durch wirkende Bewegung erwärmet ist: so verworren fällt es im Gegentheile aus, wenn das Gehör zu oft von unnöthigen Verzerrungen gestöhret und gehindert wird, einen ganzen Zusammenhang fassen zu können.

11) Hier fehlt es wieder am Vortrage, an der wissenschaftlichen Wahl die Gedanken zu ordnen, am feinen Geschmake mit Tönen aufs Herz zu wirken. Der erste Schlag ist eine zwar alltägliche und ausgepfiffene, doch aber sehr einfache Nachahmung. So, wie wir nicht lauter neue Harmonien bei Verfertigung eines jeden Tonstücks erfinden können:

so

so darf auch — und es muß bei der unendlichen Menge der schon erschienenen Combinationen manchesmal dieselbige Behandlung im neuen Stücke wieder vorkommen, die schon in einem anderen gehöret worden. Die Originellen Pinselzüge haften nur auf eine eigene, neue, im ausgezeichneten Plane überdachte Verlegung der alten Materialien; weil es heist com ponere: zusammen sezen. Das nun auf die Seite gerechnet, was Neuheit betrift: so finden wir, daß diese Nachahmung am unrechten Plaze stehe. Wenn Hr. Kirnberger vorsezlicher Weise jede Strophe mit anderem Gesange belegen will: so muß auch überall ein kleiner Vortrag sein. Dieser Anfang aber hätte sich besser in die Mitte, in die Peroration geschickt. Denn, erstens kann die Harmonie des fünften Tones, wie hier E mit gis und h, nicht auf das ungrade und starke Takttheil fallen; zweitens ist die schnelle Tonfolge hier zu Anfang, eh noch die Rede in das Wachsen gekommen, zu rasch, zu hizig; drittens kann eine monotonische Harmonienfolge nirgends statt finden, als bis erst durch lange unentschlüßige Modulationen das Gehör mit Mannigfaltigkeit überladen, endlich nach dem Einfachen sich sehnet; viertens paßt das Ringen des fünften mit dem ersten Tone, der äusserst bedeutende und entscheidende

Kampf zweier Häupter von Tönen nirgends hin, als wenn im ersten Theile eines Tonstückes der fünfte Ton geherrschet hat, und dann der erste, der Hauptton wieder in Besitz tretten will. Dieses Ondeggiamento, diese wellenmäßige Abwechslung von Harmonien reicht alsdann Stof, daß mehrere Stimmen ein gleiches Gesang hintereinander erhalten können: was unter dem Name Nachahmung begriffen ist.

12) Eine harmonische Nachläßigkeit und musikalischer Mißstand ist es hier, daß die Harmonie vom weichen D in der Höhe noch anhält, und in der tiefe der Baß oder als accompagnirende Stimm schon das g eintritt. Ein anderes ist 13), wo das liegen bleibende e und das c noch zum f im Baß als Siebente betrachtet werden, und sich gemächlich, der Erwartung eines jeden unpartheiischen Ohrs zu Folge, wieder auflösen können.

14) Dieser Vorschlag ist ganz unrichtig; denn in der Tonart vom weichen A, sollten es entweder die natürlichen stufenmäßigen Töne a und c sein, oder es müßten beide als Vorschläge erhöhet und ais und cis werden. Da aber jezo ein Ton

will.

willkührlich ohne hinreichende Gründe sich erhöhet, und der andere natürlich bleibet: so verkündigen diese die harte Tonart vom A, worin die natürliche stufenmäßige Dritte cis ist. Welche unrichtige Verwechslung der harten mit der weichen Tonart?

Eben so wenig ist die Harmonie 15) hiezu ausgedacht. Wer es und fis zusammen hört, wird leicht errathen, daß fis als die grose beim Schlußfalle unentbehrliche Dritte zum fünften Tone D in die weiche Tonart vom G eingeschaltet worden, und daß die kleine Siebente es in die verminderte sich verwandelt, wenn obiges Fis der Grundton und Hauptklang wird, und der siebente Ton F aus dieser Ursache erhöhet ist.

Wie gesagt: wir halten uns mit Kleinigkeiten, wie die Fehler der Lage sind, nicht auf. Wir würden auch niemal getrauet haben, vorliegende Composition für eine von einem Tonschriftsteller auszugeben, wenn wir nicht ein gestochenes Exemplar mit dessen Namen erhalten hätten. Ist es wohl möglich, einem Lehrer der musikalischen Sezkunst dem Autor des reinen Sazes:

es	d	f	e	d
—	–	–	–	–
a	g	h	a	g

diese fünf Fünften, ob sie schon verschiedene sind,

in ununterbrochener Reihe folgen zu lassen, und dann noch zwei in den oberen Stimmen;

b | a
– | –
e | d
– | –

nachzuschicken? Man betrachte doch den Greul, 16), 17), 18), 19). Sollen vielleicht die kurz dazwischen laufenden Töne des beweglichen Basses, eine so eckelhafte Lage decken? Man lese im ersten Jahrgange nach, den Vergleich eines abgetrennten feurigen, aber zusammenhangend scheinenden Zirkel mit unser geschwind vorübergehender, successiva, aber simultanea scheinender Harmonia.

20) Hier im dritten Schlage ist die Tonfolge äusserst eckelhaft, immer monotonisch, schleppend; warum ringt die weiche Tonart D mit der harten C und dem Besizfähigen fünften Tone? Die Wirkung davon ist ungefehr gegenwärtige:

Hauptkl. A | D A D G | C G C.

Sollte nicht vielleicht folgender Baß mit einer kleinen Aenderung schon bessere Wirkung thun.

	gr.6					
	4				6	5
6	3	6	7		4	3
Cis	D E	F	Fis		G	G C.

Da das Gesang nicht einen einzigen freien

Schwung

Schwung sich herausnimmt, nirgends herrschet, und nur einen sklavischen Diener jeder phantastischen Zusammenstimmung abgiebt: so wär hiedurch wenigstens der Baß natürlicher geworden.

21) Der Hauptton von diesem H mit der verminderten Siebente ist nicht zu errathen, und ein wahres Problem. Entweder müste H der siebente Ton ins weiche C fallen; dieses folgt nicht: oder müste es als ein zusammengeschmolzener Schlußfall ins weiche F betrachtet werden; diesem widerstrebt aber das zweite H 22) mit $\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}$ als der fünfte schlußfallmäßige Ton von beiden Tonarten C. Wie man es auch betrachten wollte: so findt diese Ausweichung im Umfange des harten F als Hauptton, das nur mit einem einzigen b bezeichnet wird, Statt. Noch auffallender wird 23) diese kühne Digression, durch die harte Tonart A, wovon die grose Dritte Cis zum Grunde liegt.

24) Ob die Neunte richtig aufgelöset sei, lassen wir anderen über; wenn aber diese unharmonischen Querstände zwischen den zwei äusseren Stimmen

$\frac{d}{c}$ $\frac{c}{d}$ $\frac{b}{e}$

im Saze eines Meisters angehen: so läst sich endlich folgende Tonleiter auch noch rechtfertigen,

c d e f g a h c

c h a g f e d c:

und giebt es dann noch unharmonische Querstände?

25) Das Gesang ist zu verzerrt, da es vom hohen g so schreierisch, ins schnurrende g und f 26) ohne einige Ursach hir unter flattert.

Ob zum Ausdrucke einer lieben guten Handlung ein prächtiger Einklang 27) zu misbrauchen sei, lassen wir hingestellt sein. Das ist aber gewis, daß 28) zu den Worten armer Unterthan dieser Einklang so passe, wie zur Rolle des Himmelsturm im Deserteur ein junges Mädchen.

Wir erblicken überall so viel ungereimtes, daß wir unsern Lesern die fernere Entdeckungen und Bemerkungen wol selbsten überlassen sollten. Um aber den Tongelehrten nicht überdrüßig und den wißbegierigen Liebhabern nicht dunkel zu werden, berühren wir nur in der Kürze noch folgende Fehler.

a) Das Wort Ruhm fällt auf eine weibliche und schwache, b) das Wort Wahn auf eine starke Tonart. Das Gegentheil von einer soliden Wahl der Tonarten! c) Der vierte schlußfallmäßi-

ge

ge Ton E mit seiner verminderten Dritte ges gehört in die weiche Tonart vom B, wie d, der vierte H zum weichen F, und wie H e) zum weichen C.

Wie schickt sich zwischen diese entfernte Tonarten, Cis f)? Kann man wohl in einem Liede aus dem harten C oder weichen A, Tonarten mit 3 h) oder 4 Kreuz m) benuzen? Gibt es dann noch eine Tonseinheit? Wie klingen A und F g) aufeinander, wenn sogar der nämliche Sinn bleibt, von der Güte?

Dem Haupttone A widerspricht c i), wie g k): dem Sinne aber der entscheidende, förmliche Schlußfall beim Worte Armen; l) weil diese vier Verse das Hauptwort den Nominativus zum folgenden Sinn vorstellen. Diesen Fehler haben wir oben schon im zweiten Verse der ersten Strophe übergangen.

Was fehlerhaft ist, was dem Gehöre zur Beleidigung klingt, läßt sich wohl von der Erklärung einsehen, was aber trocken, unbedeutend daher gähnt, schlüpft ehender durch, man wird die Häßlichkeit nicht ehender gewahr, als bis ein solides Muster, worin Kunst und Geschmack herrschen, zur Seite gestellt wird.

Wir lieferen über dieselbigen Worte ein Gesang, das unsern Tonlehrer zum Verfasser hat. Auch

dieses werden wir zergliederen, und Gründe von Regelmäſſigkeit — ja Gründe von der Schönheit angeben. Es ist nun Zeit, daß niedere Partheiligkeiten aufhören, daß die Wahrheit offenbar werde. Findet man in Berlin die Voglerische Composition schlecht: so werden wir den dortigen diktatorischen Recensenten unsere Belehrung öffentlich danken: nur verbethen wir uns fernere Schimpfworte; denn unser Meister wird immer mit Gründen, mit solider menschenfreundlicher Vertheidigung oder Preisfragen kämpfen.

Die 14 Strophen des Hrn. Klaudius sind so zusammenhängend, daß jede zwei Strophen eine besondere Karakteristik enthalten, jene: die unser Meister vorgesetzt hat;

Lied nach dem Frieden, 1779.

Prächtig

Die Kaiserin und Friederich,
Nach manchem Kampf und Siege,
Entzweiten aber endlich sich,
Und rüsteten zum Kriege;

Und

Und zogen muthig aus ins Feld,
Und hatten stolze Heere,
Schier zu erfechten eine Welt
Und "Heldenruhm und Ehre." —

Zärtlich

Da fühlten beide groß und gut
Die Menschenvaterwürde,
Und wie viel Elend, wie viel Blut,
Der Krieg noch kosten würde;

Und dachten, wie doch alles gar
Vergänglich sei hienieden,
Und sahen an ihr graues Haar —
Und machten wieder Frieden.

Freudig

Das freut mich recht in meinem Sinn!
Ich bin wohl nur fast wenig;
Doch rühm' ich drob die Kaiserin,
Und rühm den alten König!

Denn das ist recht und wohl gethan,
Ist gut und fürstlich bieder!
Und jeder arme Unterthan
Schöpft neuen Odem wieder.

Anmuthig

Ach, "Heldenruhm und Ehr'., ist Wahn!
Schrei sich der Schmeichler heiser;
Die Güte ziemt dem großen Mann,
Nicht eitle Lorbeerreiser.

Gut sein, gut sein, großmüthig sein,
Vollherzig zum erbarmen,
Ein Vater aller, Groß und Klein,
Der Reichen und der Armen!

Feierlich

Das machet seelig, machet reich,
Wie die Apostel schreiben,
Ihr guten Fürsten, und wird Euch
Nicht unbelohnet bleiben.

Gott wird Euch Ruhm und Ehr' und Macht
Die Hüll' und Fülle geben,
Ein fröhlich Herz bey Tag' und Nacht,
Und Fried' und langes Leben.

Bedenklich

Und kömmt die Stunde denn, wovon
Wir frei nicht kommen mögen,
Euch schlecht und recht, ohn' eine Kron,
Hin in den Sarg zu legen;

So wird der Tod Euch freundlich sein,
Euch sanft und bald hinrüken,
Und es wird Euer Leichenstein
Euch nicht im Grabe drüken.

Andächtig

Und wie die Kinder wollen wir,
Die Großen mit den Kleinen,
Um Euch an Eures Grabes Thür
Von ganzen Herzen weinen. —

Nun! segne Gott, von oben an,
Die Theil am Frieden nahmen!

Gott

Gott segne jeden Ehrenmann,
Und straf' die Schmeichler! Amen!

•

Wenn 1) alle Tonstücke Singstücke wären, das ist, nach einem gewissen Ausdrucke zweckten, eine sichere Wirkung auf die Herzen der Zuhörer, eine bestimmte Leidenschaft zu erzielen trachteten, wenn 2) alle Tonstücke von einzeln, wenigen, und empfindsamen Personen, die der Stärke der Gedanken eben so, wie der Dichter der Worte und Gesängen, aufnehmlich sind, vorgetragen würden: so könnte man sich wohl des, an und vor sich unbedeutendsten Gewäsches von italiänischen Vorschriften entschlagen, man brauchte nicht allegro, largo, allegretto, larghetto und dergleichen Zeug mehr hinzusezen, sondern der musikalische Sprecher würde von selbst den wahren Accent entdecken, dort, wo freudig steht, etwas munterer, wo feierlich steht, mit mehr Bedeutung mit mehr Anstand als Lebhaftigkeit, dort wo zärtlich steht, viel tändelnder und heimlich fröhlich, schleichend munter, wo aber anmuthig steht, schon mit mehr Anspannung, dem Affekte nachgiebiger und überlassen — das musikalisch accentirte Wort führen. Man würde nicht nur die Dauer, sondern auch die Modifi-

cation

cation der starken oder schwachen Anstrengung der Stimme mit einer dem Dichter eigenen Empfindsamkeit bis zur Täuschung vernehmen lassen.

Allein, bei den meisten Instrumentalischen Stücken (die Ballete und Vor- wie Zwischenspiele, die einem gewissen Theatralischen Stücke angemessen worden, ausgenommen) arbeitet der Tonsezer ohne Zeichnung. Die Ohren küzeln, eine gewisse Leere, und wechselweise Stille im gesprächichen Gesellschafts-Zimmer zu verhüten, ist der Zweck und die Absicht. Und Musiken, wie paar hingeworffene Bäume, mancherlei Säulen eines Museekeln Malers, harmonische Res nullius, die Niemand zugehören, nichts bedeuten, von vielen mechanischen Mitarbeiter noch dazu aufgeführt, die mit dem nämlichen Geistsfluge als der Sklave am Siegeswagen ziehen: solche Musiken erfodern auch grobe Buchstaben zur Leitung; es ist nun einmal so eingeführt, daß Grave langsamer als Largo, Andante geschwinder als Lento vor sich gehe, und diese Vorschriften abschaffen wollen, alle Musiker gehörig bilden wollen, wär so nuzbringend, als wahr die Fabel ist, der auf Anrufung des Pygmalion von der Venus belebten Statue.

Wir kehren zu unserer Mannheimer Melodie zurück, und da es unschicklich wär, unserm Meister

Lob

Lob sprechen: so kömt es nun bei Tongelehrten darauf an, ob die Kirnbergerische Fehler gegen der Sezkunst in Voglerischer Composition vermieden worden — Liebhaber, Leute, die wegen Geschäften dem Studium nicht nachdenken können, auch jene musikalische Wollüstlinge, die die Wissenschaft der Aesthetik als Widerspruch (wie terminos jugulantes) bisher betrachtet haben, deren Abgott das Ohr ist, mögen beides anhören. Schmeichelt nun lezteren die Mannheimer Composition mehr als die Berliner, sind erstere aber von den angezogenen Gründen durch das thätige zweifache Beispiel überzeuget: so wird es für uns Schüler ein mächtiger Sporn sein, diesen angetrettenen graden Weg noch ungestöhrter fortzuwanderen, und unsere fernere Arbeiten sollen dieser Aufmunterung als ein schuldiges Dankopfer geweihet sein.

Von den Singstücken geben wir zum Instrumental-Stile über, und betrachten das lezte Allegro *) von der Sinfonie des Hrn. Winter, Musik-Direktors des kuhrfürstlichen Comödientheater in München, das nach dem ländlichen, anakreontischen

---

*) Das erste Allegro erschien in der dritten Lieferung vom 15ten Augustmonat, 1778.

tischen und lieblichen Gesange *) mit einer kräftigen Begeisterung das Ohr überrascht, und mit voller Macht der mannigfaltigsten Harmonie das Herz anfüllt.

Wenn nicht die verschiedenen sanften Zwischenspiele wie 1) eine einschläfernde Ruhe daher wiegten: so könnte man sich von einer weiblichen und schwachen Tonart gewis nicht das Seelenvolle Heldengedicht erwarten, das blos durch Kontraste hier schimmerend wird.

Dieses sanfte Zwischenspiel wird sanften auch noch dadurch Eindruckvoller, da die zweite Geige 2) sich gleichsam spreizet, von der Lebhaftigkeit, mit welcher sie die Noten weggeworfen hatte, nachzulassen.

Dieses lezte Allegro ist ein sehr künstliches Gewebe, und zeigt, wie tändelnde Säze, von feurigen, niedliche von bedeutenden, abgestuzte Sinne von anhaltenden, und überhaupt die musikalischen Periodi bimembres von den fusis zu unterscheiden seien.

Je weniger die Eintheilung der Säzen wahrgenommen werden kann, je mehr Sinne in Sinne, Ge-

*) Sihe das Andante in der vierten Lieferung vom 15ten Herbstmonat 1778.

Gedanken in Gedanken eingeflochten sind: desto bündiger desto prächtiger ist die Wirkung hievon.

Leicht aufnehmliche Tonstücke, tänzelnde Bewegungen monotonische Tonfolgen sind blos für ein weiches nicht sehr tiefsinniges Ohr geschaffen.

Diese Bestimmungen rühren von keinem willkührlichen angemaßten Machtspruche her, sondern sind Geburten einer allgemeinwissenschaftlichen Theorie, und werden von einer langjährigen genauen Erfahrung bestättiget.

Der erste Haupt-Period schlieset sich nach dem 16ten Takt im Hauptttone dem weichen D 3) und beim zwei und vierzigsten Takt der zweite 4) im fünften Tone C vom dermaligen Hauptttone F, der zum weichen D der sechste Ton ist.

J. J. Rousseau liefert uns in seinem Dictionaire de la Musique unter dem Artikel Modulation ein paar sehr nüzliche Anmerkungen, wie man von einem willkührlichen Tone in der harten oder weichen Tonart in die verwandetsten ausweichen könne. Vergißt aber den siebenten Ton in der weichen Leiter beizusezen, und vernachläßigt eben ein sehr nothwendiges Hülfsmittel, um den dritten Ton als Hauptton zu bestimmen, wovon wir hier in gegenwärtigem Allegro am angeführten Orte die praktisch überzeugendste Probe erhalten.

Daß

Daß ein himmelweiter Unterschied zwischen einem Tone in der harten und weichen Leiter obwalte, kann denjenigen nur genau bekannt sein, die eine hinreichende Einsicht von der Tonwissenschaft besizen.

Ein Stück in der harten Tonart muß am füglichsten in den fünften Ton ausweichen, hierin die längste Zeit verweilen, und dem fünften fast eben so viel als dem ersten und Hauptone einraumen. Ein Stück in der weichen Tonart darf diesem Plan keineswegs folgen; denn die kleine Dritte ist viel zu schwach, als daß ein Stück bei Kräften bleibe, wenn immer die weiche Tonleiter herrschet. Man kann also wohl ein Stück in harter Tonart sezen, ohne in die weiche überzugehen; nicht aber in weicher Tonart sich aufhalten, ohne die harte fast durch die Hälfte des Stückes zu Hülfe zu nehmen.

5) Der dritte Haupt-Period schlieset beim 91sten Takt im dritten Tone dem harten F. Dieser vertritt, wie schon bemerkt worden, in den Stücken der weichen Leiter die Stelle des fünften Tones weil die weiche Tonarten zu matt sind, und nicht wohl vor sich ohne Hilfe der harten bestehen können.

Bisher haben wir gleichsam den ersten Theil von diesem Allegro vernommen, das zu erst den

Vortrag im weichen D bekömt, dann in den fünften vom dritten, und zulezt selbst in den dritten Ton ausweichet.

Der zweite Theil fängt mit einem zärtlichen Saz an, der sich auf jenen bezieht, aber nicht die Uebersezung davon in den andern Ton, sondern neu ist. Der Vortrag schließt sich zwar 6) beim 108ten Takt im nämlichen Tone, allein die Harmonie wechselt immer, sucht immer in fremde auszuweichen, bis sie endlich beim 132ten Takt sich an dem fünften vom Hauptone dem schlußfallmäsigen A 7) festhält, und hievon angefangen, gemäs seiner Tonart, dasjenige liefert, was wir oben 4) im F vernommen haben.

Dies ist der überhauptige Plan. Im Detail finden noch viele nüzliche Anmerkungen Statt.

Die vier ersten Schläge sind im Einklange gesezt: in den drei ersten herrscht derselbige Hauptklang D; in dem vierten A. 8) Dieser Hauptklang A ist hier, im strengen Sinne zu sprechen, uneigentlich und anticipiret; denn er sollte erst im folgenden Schlage erscheinen, aber die Lage der Töne gemäß vorhabender Bewegung sezte Hindernisse. Die stark accentirte Noten sind b g e cis. Wär dieses Gesang um zwei Achtel zurück gesezt: so gewönne die Harmonie unendlich; allein das Gesang

sang vom fünften Schlage fiel etwas auf.

Cis e g in der ersten Geige ist nicht so mannhaft als a g der Hauptklang mit seiner folgenden Siebente.

9) Nicht aus Nothwendigkeit, wie manche der Harmonie unkündige Sezer, sondern, um das Gesang zu erheben sezt Hr. Winter die zweite Geige um acht Töne tiefer. Die Bratsche zeichnet sich durch die anhaltende Noten schon hinreichend aus.

10) Damit im Schlußfalle der weichen Tonart der fünfte Ton mit seiner grosen und der Leiter fremden Dritte nicht zu rasch auffalle, giebt der zweite Ton, wie hier das E mit der weichen Dritte und Fünfte einen edlen Mittler ab. Seine Dritte das G mit
6
5
3 b beziefert liegt zum Grunde.

11) Lauter Gegenbewegungen, aber gesängige fliesende sogar in ihren Zwischenklängen harmonirende Bewegungen, nicht wie jene:

c d e f g a h c,

c h a g f e d c worin sich manche berühmte Meister verfehlt haben, wenn anders das Ohr richten darf.

12) Nun liegt das Thema in der ersten Geige, die andere Stimmen aber lassen die harmonischen Töne vernehmen; die zweite Geige und die Bratsche haben sogar doppelte Griffe, um die Wirkung zu verstärkern.

13) Die zweite Geige bekömmt dasselbige Gesang zurück in die Tiefe bei der nämlichen Harmonie, dann übersezt die erste Geige 14) das Thema ins weiche G, und läst es ebenfalls 15) von der zweiten Geige nachahmen, und endlich im fünften Tone C bringen die erste 16) und zweite Geige 17) das nämliche an.

18) Hier ist eine Art von einem Schnelzer, um immer in gleicher Bewegung zu bleiben.

19) Wo die zweite Geige fortrieselt, ahmt die Bratsche 20) das Gesang oder, besser zu reden, die Bewegung der ersten Geige nach.

21) Der Baß rollet noch immer fort, mit einem und demselbigen Gange in verschiedenen Tönen auf Art eines Albertinischen Clavierbasses. Alberti ein berühmter Clavierspieler von Venedig, der nachmals in Rom gestorben, war hievon Erfinder. Wenn diese Sinfonie nicht in Mannheim geschrieben wär: so könnte man sich vielleicht darüber aufhalten. Unsere dreisaitige Contrabässe, die nicht so verwirrt, als die mehrsaitigen, zwei zunahgelege.

gelegene Saiten zugleich mitschnurren lassen, geben solche Gänge sehr deutlich von sich.

Des gemeinen Einwurfs ohngeschadet, daß die lezte Saite nach der Stimmung A D G nicht tief genug sei, und daher manche Läufe verunstaltet würden. Zu jedem Orchester, wo ein Contrabaß ist, gehören auch mehrere Violonzelle. Wenn die Violonzellisten nicht fertig sind: so hilft der Contrabaß Nichts. Würde auch der Contrabaß ins tiefe E gestimmt: so würde der Lauf im Dis eben so unmöglich als jezo jener im As sein. Also müssen immer die Violonzelle durch ihren deutlichen Vortrag suchen den Sinn des Contrabaß zu erklären, und nur niemal nach der albernen Mode um acht Töne höher spielen, so daß sie den Bratschen gleichen, und zwischen ihnen und dem Contrabaß in der unausgefüllten Harmonie auch des grösten Orchesters eine öde Lücke bleibt.

Es ist sonsten noch von diesem laufenden Basse zu merken, daß Hr. Winter keinen tieferen Ton als das A die lezte Saite vom Contrabasse mit vielem Vorbedacht gesezt habe.

22) Zur Abwechslung läßt die Stärke auf zwei Schläge ein wenig nach.

23) Zur Unterhaltung eben so, als zur Aufhaltung entwischt der Tonsezer kurz in das weiche G, eh er noch das G 24) mit der grosen Dritte zum fünften vom fünften Tone C macht.

Die Gegenbewegung der zweiten Geige 25) und der Bratsche 26) trägt zur Mannichfaltigkeit nicht wenig bei.

27) Ein sanfter Mittelgedanke, der nach dem aufbrausenden gute Wirkung thut. Bei der ersten Geige steht dolce, bei den andern Stimmen piano, um anzuzeigen, daß die erste Geige nicht so leis spielen solle, als wenn sie nur begleitete. Sie stellt hier die Singstimme vor, und die andere Instrumenten das Accompagnement. Der Vortrag soll aber doch nicht stark sondern gemäsigt, etwas angenehm, auch vom ganzen Orchester sein, und dies sagt die Vorschrift: dolce.

Es ist dem Gehöre sehr angenehm, von einem angenehm schleichenden Gesange ungezwungene Nachahmungen wie 28) 29) bei derselbigen Stimm zu hören, eben als wenn ein Redner seinen Saz bündig ausführt.

Die übelklingende Siebente des zweiten Tones 30) und die Elfte zum fünften 31); die Siebente des siebenten Tones in der harten Leiter, die an dieser Stelle 32) mit dem zweiten Tone der weichen Lei-

Leiter sehr zweideutig ausfällt, kommen, in den durchgängigen Sinfonien nicht oft vor: vielleicht sind auch dergleichen Harmonien wie 33) selten. Auch zeichnet sich die Mannichfaltigkeit der begleitenden Stimmen noch dadurch aus, daß bei der Wiederholung des nämlichen Gesanges 34) wieder andere und fremde Harmonien 35) gewählt, die Zwischenklänge 36) sogar wohltönend und die Mittelstimmen noch einfacher 37) gesezt worden.

38) Diese laufende Bewegung, die immer die harmonischen Wohlklänge, wie auf einer fliegenden Brücke schwebend dem Ohre zuträgt, wurde zuerst in den italiänischen Opern bei einem einfachen Gesange vernommen, und hat jezo auch in den deutschen Sinfonien das Bürgerrecht erhalten.

39) Ganz unvermuthet, da die Bewegung im nämlichen Gelaise harret, weicht die Harmonie ins weiche G aus, um nachmals dem fünften Tone C 41) mehr Kraft beizulegen. Diese Ausweichung geht aber erst 40) da von statten, als das D mit der grosen Dritte und Unterhaltungssiebente erscheint. Nur wird die Lage 39) dem siebenten Basse vorbereitet, wo die Siebente Es vom fünften Tone F zum B mit der $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ im Grunde liegt.

42) Dieses Nötgen muste eingeschaltet werden, um den Kunstrichtern keine Weide zu lassen, daß sie zwischen dem Baß 43) und der zweiten Geige eine unrichtige Achtenfolge auszuposaunen hätten. Ueberhaupt aber wär hier der Mißlaut auch den rohesten Ohren kaum zu verbergen; weil die zweite Geige immer das g anhält, und der Baß beständig gleichsam im ausgeschweiften Zirkel des G sich bewegt.

Der Schluß des ersten Theils könnte kaum mannichfaltiger sein, als er hier vermittels den folgenden Hauptklängen wird:

				13	12	
	3b		7	11	11 10	
F 44)	D 45)	B 46)	H 47)	C 48)	C 49)	F 50)

51) Wenn hier C stünde; so könnte es mit zur Harmonie gerechnet werden. Das Cis aber gilt für einen Vorschlag, und thut eine seltne Wirkung.

52) Diese feurige aufwallende Bewegung der Geigen mit einem prächtigen sich auszeichnenden Baß 53) kömmt fast durchgehends in den Sinfonien vor; die Wirkung hievon ist zu sicher, und wird von den meisten gesucht.

54) Auch diese Schreibart verdient ihre Bemerkung. Man mißt leider! in den meisten Compositionen die dem Vortrage unentbehrliche Genauig-

nauigkeit. Sie werden auch öfters mit mehr Präcision gespielt, als die Vorschrift fodert. So begnügen sich viele Tonsezer in diesem Saze nur die drei ersten Noten mit einem Bunde anzuzeigen, statt daß der Bund sich eben auch auf die vierte erstrecken muß, wenn anderst dieser Vortrag Kraft haben soll. Wie matt fiel nicht die Wirkung aus, wenn die vierte Not von der dritten getrennt würde?

Bei 46), und 47), wo in der oberen Stimm immer das a anhält, und dabei B, dann H vernommen wird, haben wir den Unterschied der grosen und kleinen Siebente zu hören: die erste von 8 zu 15; die zweite von 11 zu 20 gemäs der Tonwissenschaft.

H ist der erhöhte vierte Ton aus Gelegenheit der natürlichen Tonleiter vom F, die folgende Verhältnisse hat.

f	g	a	b oder h
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$

Gleichwie der Ton von $\frac{1}{8}:\frac{1}{9}$ entfernter ist als jener von $\frac{1}{9}:\frac{1}{10}$, und wiederum dieser gröser als der von $\frac{1}{10}:\frac{1}{11}$:

so sind die aus der Umwendung dieser Verhältnisse entstehende Siebenten jene

von $\frac{1}{9}:\frac{1}{16}$ in kleinerem Abstande, geringerer Entfernung, und folglich näher als

jene von $\frac{1}{5}:\frac{1}{9}$, diese aber wiederum

kleiner als jene von $\frac{1}{11}:\frac{1}{20}$.

Leztere aber klingt mit jener von $\frac{1}{9}:\frac{1}{16}$ so zweideutig, daß man wirklich nicht im Stande ist, sie, dem Gehöre nach, von obiger wohl zu unterscheiden. Man glaubt wirklich im angezogenen Falle 47) den siebenten Ton H zum ersten Tone C zu vernehmen.

6

55) Diese scheinbare 4, die in der Bezieferung wie die Umwendung von der F Harmonie vorkommen, sind eigentlich die Elfte und Dreizehnte zum Hauptklange C. Das F kann nach dem H mit der Siebente nicht der Hauptklang werden; weil sonsten die Siebente a, anstatt sich aufzulösen, sich in einen Wohlklang verwandelte. Da aber ein weniger abstehender Uebelklang einen weiter entfernten Uebelklang vorbereiten kann: so haben wir von jener in der Tonsezkunst 20 §. 44 S. beschriebenen Regel hier ein thätiges Beispiel zu vernehmen.

Wel-

Welcher Unterschied zwischen wiederholen, versezen, fortführen und ausführen sei, kann sich in gegenwärtiger Betrachtung deutlich aufklären.

Wiederholen ist sehr leicht. Das gemeinste, wenn manche Compositeurs halb stumpf sind: so sezen sie das nämliche zweimal, und zum zweitenmale die Vorschrift piano. Im vorliegenden lezten Allegro 22) ist zum Contraste ein solcher Schlag eingeschaltet worden, der sonsten im Nothfalle gut zu statten kömmt.

Versezen ist leicht, wenn es dieselbige Tonarten, und im Umfange wenig eingeschränkte Instrumenten sind. Was z. B. im harten G der erste Theil einer Claviersonate gehabt hat, kann leicht im harten C der zweite Theil nachahmen. Sind es aber verschiedeue Tonarten, einmal

die harte		dann die weiche:
27)	wie	56)
57)		58)
41)		59)
44)		60)

so kostet das Versezen mehr Müh als die Ausführung selbst. Oder leidet es der Umfang nicht, auch von den vollständigsten Instrumenten, daß z. B. der Saz, der vorher im G gewesen, im C entweder

zu

zu hoch ausfalle, wenn er um vier Töne höher, oder zu tief; wenn er um fünf Töne stehen solle. Dergleichen Anstände giebt es täglich im Singstimmen- und besonders Opernsaze; weil man mit einer menschlichen Kehle zu thun hat, die sich nicht nach Willkühr auf Art eines Instrumentes stimmen läßt.

Fortführen heist, zu einem Saze andere Säze beifügen; und obschon das ursprüngliche lateinische Wort componere, dieses zusammenlegen überhaupt bedeutet: so sind doch verschiedene Arten, die sich unter den Begriffen Wiederholen, Versezen, Fortführen und Ausführen von einander auszeichnen. Fortführen im allgemeinen Verstande könnte schon da erzielet werden, wenn nur z. B. keine Schläge von Triolen zu Schlägen von vier Noten untereinander gemengt und verwirrt sind. Fortführen im besonderen Verstande, wie hier 61), heist: Säze wissen zu wählen, die auf das vorhergehende Anspielungen sind — Ideen schreiben, die relativ und Bezugvoll aufs vorhergehende eine mannichfaltige Einheit zu Stand bringen. Dieser Saz ist noch nie da gewesen, also ist er nicht wiederholt. In keinem Schlage hievon steckt eine genaue Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden, es sind keine neue Wendungen des Alten: also paßt hier das Wort

Aus-

Ausführung nicht her, die das nämliche in verschiedenen Gestalten wiederholet, wie 62) 63) 64) 65) 66.

Dasselbige in verschiedenen Tönen sezen, heist
Versezen.

Dasselbige in verschiedenen Gestalten sezen, heist
Ausführen.

Verschiedenes unter dieselbige Gestalt bringen,
heist Fortführen.

Dies soll nun zur Beleuchtung gegenwärtiger Sinfonie genug sein.

Antwort auf die von einem fremden Tonliebhaber aufgeworfene Frage: ob jenes an dem leeren Raum der Seiten des Stabat mater vom Pergolese enthaltene französische Lied eigentlich in zwei oder drei viertel Takt müsse geschrieben werden.

Manche würden vielleicht zweifeln, ob die Wissenschaft der Töne auch für die Noten hinreichende Gründe angeben könne. Wenn aber die Verhältnismäsigkeit als der gemeine Masstab, wie es in unseren Schriften bereits schon geschehen, angegeben wird: so kömmt es nur darauf an, daß man ein Mittelding, das tertium entdecke, worin beide zusammen treffen.

Es giebt Haupt- und Neben-Töne; unter den Tönen der Leiter selbst heisen drei, die fürnehmsten Töne, so wie die Prosodischen Füse unter sich verschieden sind. Die Tonsezkunst in unserm Schulbuche stellt gleich zu Anfange zwischen Tönen und Noten einen Vergleich an, und beweist, warum durch die unharmonische Lage der Tönen, wenn die Harmonie und die Eintheilung der Noten dissoniret, das Gehör (ein alltägliches Phenomen!) beleidiget werde.

In den angeführten Gründen ist alles enthalten, was zur Auflösung gegenwärtiger Frage hinreichet.

Gleichwie, sagt die Tonsezkunst, der Haupton an Eindruck und Gewalt auf das Gehör seinem fünften vorgeht: so ist auch das erste Achtel stärker als das zweite, das erste Viertel stärker als das zweite, der erste halbe oder ganze Schlag stärker als der zweite halbe oder ganze. Der erste Ton muß also auf den starken Theil, es sei nun das erste Viertel oder Achtel ꝛc. fallen, und der fünfte Ton einem schwächeren zukommen. Untersucht man dieses Lied in zwei viertel Takt; so findet sich, daß, wenn jemal die Harmonie des fünften Tones statt finden sollte, sie auf den zweiten Schlag fallen müsse; ist aber dieses richtig gesezt, wenn die schwächere Harmonie

auf

nur auf ein grades und schwaches Takttheil zu stehen kömmt: so ist es augenfällig, daß diese nämliche Harmonie nicht schlechterdings auf ein ungrades und starkes Takttheil stehen könne. Nun ist der zweite, fünfte und elfte Schlag, in Rücksicht auf die Harmonie derselbige; es muß also eines von beiden, und nothwendiger Weise diese Schreibart in $\frac{2}{4}$ Takt gefehlt sein; weil im $\frac{3}{4}$ Takt jene Ordnung der Tonsezkunst gemäs genau beobachtet wird.

Auch das rohe Ohr, das nur metrisches Gefühl hat, wird empfinden, was in der Tonsezkunst überdacht und gefolgert worden.

Ein betagter und versuchter Claviermeister hat die Frage aufgeworfen, wie er sich zu verhalten habe, wenn er seinen Schülern Clavierstücke lehren solle, worin zwei Noten zu drei, oder drei zu vier kommen.

Jeder Redner muß Klarheit im Ganzen, Deutlichkeit in einzeln Theilen zu erzielen suchen.

Diese Klarheit ist in musikalischer Sprache eine zweckmäsige Ordnung der Perioden; diese Deutlichkeit aber die richtige Zusammensezung der Gesänge unter sich.

Wenn

Wenn die Haupt-Anlage, die Theilung des Besizes unter den fürnehmsten Tönen, die Beförderung der Mannichfaltigkeit der Tonfolgen, mit stätem Bezug auf die Tonseinheit wohl gewählt worden, so heist es, das Stück ist klar; sind aber auch die verschiedene Bewegungen derselbigen Stimmen leicht zu begreifen, faßlich unter sich, einander nicht widerspenstig: so urtheilt das Gehör, die Musik sei deutlich.

Diese Deutlichkeit wird leider! bei den meisten Claviersonaten gemisset. Es kommen nicht nur öfters in demselbigen Stücke Triolen und Noten vom graden Werthe vor, sondern die Violine spielet manchesmal ein Gesang von verschiedener Geltung zum Clavier, und nicht selten kömt gar auf demselbigen Instrument mit einer Hand grader mit der anderen Tripeltakt vor.

Wie hat sich nun der Lehrmeister zu verhalten, wenn im Diskant 3 Triolen und im Baß 2 Noten, oder im Baß 3 Triolen und im Diskant 4 Noten vorkommen?

Antwort.

Das beste ist, daß der Schüler gewöhnt werde, fast unmerkbar, und unabhängig von der beiderseitigen Eintheilung, die nicht allezeit noch zu erklären ist, jede Hand in ihrer besonderen metrischen Bewegung fortwandern zu lassen.

Ist der Schüler zu schwach und die Eintheilung unerklärbar: so kömmt es noch darauf an, ob nicht die erste Note von der vielfacheren Stimme ein Wohlklang oder gar Hauptklang sei, dann lies sich wol eine Willkühr entschuldigen, daß jene etwas mehr angehalten würde; ist aber diese vielleicht gar ein Vorschlag, so muß der Lehrmeister lieber suchen mit seinen allmähligen Beistand diesen unharmonischen Querstand, diesen Zusammenschlag von widrigen Metern so zu ordnen, durch öfters Vormachen selbst, durch unausgesezte Nachahmungen und einseitige Proben des Schülers seinen Geschmack zu bilden, gleichsam eine Hand einzuschläferen, doppeltes Gefühl zu leiten und kurz dasjenige in Eintracht zu bringen, was der Tonsezer unordentlich, undeutlich vorgeschrieben hatte.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Vogler, Georg Joseph,

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule

Bd.: 2. Lfg. 1 - 12. - 1779/80. - 370 S.

[Speyer] 1779

Mus.th. 3490-2/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599666-5
VD18 80033830-001